Cristine Bello Guse

O cantor-ator

Um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera

O cantor-ator

CRISTINE BELLO GUSE

O CANTOR-ATOR

UM ESTUDO SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR NA ÓPERA

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livraria.unesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

G989c

Guse, Cristine Bello
O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera / Cristine Bello Guse. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-393-0164-5

1. Ópera. 2. Representação teatral. 3. Cantores. 4. Atores. I. Título.

11-4825 CDD: 782.1
CDU: 782

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

A Igor Baggio, com amor

Agradecimentos

A minha família, Maria Lúcia, Irene, Alexandra, Mansur, Eliete e Artur, pela confiança e pelo apoio incondicional.

A Igor Baggio, pela dedicação e pelo constante incentivo.

A Martha Herr, por ter acreditado neste livro, por toda a sua dedicação e paciência como orientadora, pelo carinho e pela amizade.

A Laura de Souza e Sandro Christopher, por terem despertado em mim o amor pela ópera.

A Lílian Domingues, pelo esclarecimento de algumas dúvidas a respeito de interpretação teatral.

A Sérgio Casoy, cujas aulas de história da ópera, às quais assisti como aluna ouvinte ao longo de 2007, consistiram em um grande estímulo, e por sua disponibilidade em discutir assuntos relacionados ao tema.

A Ricardo Ballestero, pelas maravilhosas aulas que me fazem aprender muito sobre a prática do repertório.

A Giacomo Bartoloni, a Káthya de Godoy e a Mirna Rubim, pelas diversas observações oportunas dispensadas no exame de qualificação e no exame de defesa da dissertação.

A Alexandre Roehl, por ter cuidado dos exemplos musicais com tanto zelo.

Por fim, porém não menos importantes, aos amigos e colegas Alexandra Arrieche, Amadeu Góis, Ludmila de Carvalho, Carina Inoue, Glaucivan Gurgel, André Estevez e Márcia Guimarães, por estarem sempre presentes nos momentos difíceis.

Sumário

Prefácio

Sabemos que a ópera nasceu teatro lá na Florença de 1597. Sabemos também que, já a partir do período barroco, o culto aos cantores atingiu tamanha dimensão que gerações sucessivas de espectadores não sentiram falta de atuações cênicas mais convincentes, as quais, embora sempre fossem bem-recebidas quando aconteciam, estavam sempre em segundo plano em relação ao canto, numa atitude que pouco mudou até meados do século XX.

Nunca, como nos dias de hoje, a humanidade esteve tão exposta a imagens e atuações. A televisão funciona ininterruptamente, e seus monitores invadiram até os consultórios médicos e os elevadores de prédios comerciais, enquanto, ao mesmo tempo, passou a fazer parte de nossa rotina assistir a filmes e clipes via nossos computadores. Hoje se vê mais do que se ouve, e os DVDs venceram a batalha contra os CDs.

Uma das consequências desta hiperexposição às imagens em movimento foi formarmos, em nosso inconsciente, um padrão compatível de atuação com a época que vivemos, e o público, principalmente o público jovem – embora perceba nitidamente que a representação de ópera, graças à música, move-se num universo todo particular –, quer ver no teatro de ópera o mesmo tipo de beleza física e de atuação cênica que encontra nas emissões televisivas e no cinema.

Ora, se o canto evoluiu, e é diferente hoje daquele que se praticava há um século na interpretação das mesmíssimas partituras que continuamos a encenar, a interação cênica dos cantores deve crescer e modernizar-se da mesma maneira, sob pena de não mais conseguir se comunicar com o público e perdê-lo. Atualmente, não basta apenas ao tenor permanecer estático no palco enquanto ergue a espada com a mão direita e capricha no agudo, ou ao soprano contrair ambas as mãos contra o diafragma para expressar profunda emoção. O novo público que lota os teatros líricos espera gestos que, além de convincentes, aproximem-se da naturalidade.

À medida que encenações de óperas e recitais de canto se multiplicam no Brasil, desmistificando a ideia de que o teatro de ópera é um espetáculo elitista e ultrapassado – eu me pergunto quantas são as artes capazes de falar com essa veemência emocionada ao coração do público com a mesma força com que a ópera o faz –, um imenso contingente de jovens abraça o estudo do canto lírico e sonha com uma carreira profissional bem-sucedida nos palcos. E embora as escolas de canto também se multipliquem, o mesmo não acontece no campo da atuação cênica dirigida especificamente ao ator operístico.

É por isso que *O cantor-ator* chega às nossas mãos em um momento extremamente apropriado. Catarse das inquietações particulares da autora-cantora durante a construção de sua carreira, este volume individualiza os problemas e, em vez de postular dogmas para solucioná-los, indica caminhos lógicos para a evolução artística individual de cada intérprete.

Como frequentador habitual dos espetáculos de ópera paulistanos, tive o privilégio de acompanhar a trajetória da carreira do mezzosoprano Cristine Bello Guse desde seus primeiros papéis comprimários até a chegada da primeira parte solista como protagonista no *Orfeo* de Gluck. Ao longo desses anos, à parte seu crescimento vocal, sempre me chamou a atenção o trabalho crescente da cantora no sentido de aprimorar sua movimentação em cena por meio da elaboração de gestos, passos e uso das mãos. Sempre houve, em Bello Guse, uma grande preocupação em fundir as atua-

ções canora e cênica num todo indivisível, buscando, em termos contemporâneos, uma construção convincente do personagem interpretado. Em sua visão, a ópera é o espetáculo total, teatro que se representa com a voz acompanhada pela orquestra.

Escondida sob a linguagem rigorosa da autora universitária, vislumbra-se, aqui e ali, neste texto primoroso, o fogo da grande paixão pela ópera que estimula a intérprete que às vezes supera a pesquisadora.

Espero que não demore muito tempo para que Cristine Bello Guse produza um segundo volume, dedicado aos diretores cênicos que se iniciam na ópera, para fazer companhia a *O cantor-ator* em nossas estantes. Tenho certeza de que a comunidade lírica brasileira ficaria imensamente grata.

Sergio Casoy

Introdução

Ao comparar a atuação cênica do cantor em uma ópera com a de um ator em uma peça de teatro tradicional, percebe-se de imediato que se trata de tipos de representações distintas. No entanto, hoje em dia há uma tendência ou mesmo uma expectativa do público em exigir do cantor lírico uma desenvoltura cênica equiparada àquela do ator. Isso se deve a mudanças ocorridas ao longo dos tempos, principalmente de cunho tecnológico, que fizeram com que o público apreciasse espetáculos de ópera mais dinâmicos e verossímeis, passando, por conseguinte, a tolerar menos aqueles espetáculos estáticos baseados unicamente na expressão vocal e musical da ópera. Cada vez mais, são valorizados pelo público cantores que, além de ter excelentes vozes e uma sensibilidade musical significativa, conseguem representar crivelmente suas personagens, não demonstram dificuldades em cantar e movimentar-se ao mesmo tempo e se envolvem profundamente com a representação da situação dramática retratada no palco.

Existe por toda parte a tentativa de renovar e atualizar a ópera por meio do processo de encenação, dando novas roupagens a obras famosas. A modernização da ópera é um processo que também exige um esforço interpretativo do cantor lírico, pois a sua atuação cênica é o elo entre a obra e as associações feitas a ela. Por isso, a

modernização torna-se um empenho em vão se a reforma operística de fato não começar pelo seu material humano: os cantores. Como ressalta Fernando Peixoto (1985, p.27), renovar uma obra operística significa

> [...] fazer com que todo o vigor potencial da partitura encontre sua mais ampla dimensão poética através da música e da cena. É essencial, para isso, estender o conceito de renovação ao terreno da cenografia e dos figurinos, enquanto definição de espaço e imagem; assim como é imprescindível transformar, atualizando-a dentro dos padrões e das pesquisas do teatro de hoje, a maneira de representação dos cantores. Os velhos e desgastados gestos e movimentos tipicamente operísticos pertencem ao passado, [...], hoje provocam uma sensação de extremo ridículo: assim como um ator hoje, mesmo interpretando um texto do século passado, não pode reconstituir uma gestualização do século passado, sob pena de impedir a transmissão das ideias que pretende, igualmente um cantor de hoje, mesmo cantando uma ópera do século passado, necessita atualizar seu comportamento cênico. [...]. Os princípios estéticos são princípios históricos e a repetição ou a acomodação nos valores tradicionais, imaginados como eternos, serve apenas para matar a manifestação artística.

Também Helfgot e Beeman (1993, p.IX) afirmam que a "ópera se torna ridícula quando se permite que ela seja menos do que poderia ou deveria ser",[1] isto é, quando muitas vezes dominada pelo vocalismo deixa a desejar em muitos outros aspectos de uma *performance*, possibilitando o julgamento comum que toma a ópera como um espetáculo artístico pomposo e rígido.

Ao mesmo tempo que existe essa necessidade do cantor lírico também se desenvolver cenicamente, há certamente na sua formação preparatória, pelo menos em nível nacional, uma carência de disciplinas que abordem e desenvolvam o aspecto cênico necessário

---

1 *"Opera becomes ridiculous when it is allowed to be less than it can or should be".*

para sua futura atuação profissional nos espetáculos de ópera. Nota-se que as habilidades cênicas necessárias à ópera são desenvolvidas em geral pela maioria dos cantores profissionais pela própria experiência, na qual eles intuitivamente encontram seus próprios métodos de estudo. No entanto, nota-se também que durante o período de formação, muitos cantores líricos sentem-se desorientados nessa área, por ser esse um aspecto quase sempre negligenciado nos cursos básicos de formação desses profissionais.

Jovens cantores, enquanto ainda inexperientes, mesmo que já possuam um significativo talento e sensibilidade teatral, ao cantarem suas árias em *performance*s exigidas no currículo escolar, muitas vezes não conseguem comunicar a situação dramática na qual a ária encontra-se inserida por não terem a mínima noção de como iniciar um estudo e o processo de elaboração de uma personagem. Ocorre também, em alguns casos, que alunos que têm a consciência desta necessidade de comunicação, por não conseguirem compreender como funciona o processo dentro das características do gênero operístico, ao tentarem enfatizar os pontos mais dramáticos da peça, caem na superatuação, contorcendo-se e comprometendo o aspecto vocal e musical com uma tensão corporal excessiva e completamente desnecessária.

Ainda dentro dessa suposta falha no ensino preparatório do cantor, algumas vezes, como ressaltam Helfgot e Beeman (ibidem, p.IX-X), os jovens cantores são instruídos para saber que o mais importante do espetáculo é a arte vocal. Assim, também se desenvolvem apenas nessa faceta artística e, quando chamados a participar de uma montagem de ópera, não se encontram suficientemente preparados para atuar, fato que acaba por retardar o desenvolvimento da ópera como espetáculo dramático e audiovisual.[2] Esses

2 Com isso também se desenvolve um círculo vicioso em que cantores com essa visão unilateral da ópera formam e orientam novos cantores que terão talvez a mesma postura. Este livro também busca contrapor-se a essa visão e fornecer argumentos sobre a necessidade do cantor de ópera desenvolver também habilidades cênicas.

autores partem do princípio que se necessita de "um cantor total para uma arte total".[3] É claro que é imprescindível ter domínio técnico vocal, mas a exigência do cantor não para nesse único ponto. "Amantes da ópera não deveriam ficar satisfeitos em ver partituras maravilhosas recebendo pálidas, malcozidas, fossilizadas interpretações no palco onde a poesia do libreto é perdida e as ações e as atitudes dos *performers* não fazem sentido."[4]

Contudo, para alguém que aspira à carreira de cantor de ópera, encontrar uma preparação adequada e eficaz não é tão fácil e por isso muitas vezes o treinamento das habilidades cênicas é feito de maneira autodidata (ibidem, p.X). A consequência disso é que muitas vezes os cantores, ao concluírem seu curso de formação, quando iniciam suas carreiras, sem possuírem uma base sólida e organizada sobre como construir uma personagem na ópera, se limitam a caracterizá-la superficialmente sem o mínimo aprofundamento em suas primeiras montagens profissionais.

Ocorre que os ensaios disponíveis para a montagem de um espetáculo não são direcionados a desenvolver de forma profunda essas habilidades, pois nunca serão suficientes para isso. O cantor contratado para um espetáculo tem a tarefa de já ser capaz de representar sua personagem da maneira mais profissional possível, fazer opções interpretativas coerentes com a obra e com a encenação e adaptar-se a qualquer cobrança indicada pelo encenador da maneira mais imediata possível.

O fato é que a responsabilidade de desenvolver as habilidades cênicas dos cantores de ópera não é da produção de um espetáculo, mas sim da instituição de ensino que prepara o profissional para esse mercado de trabalho. Como afirma Walter Felsenstein (apud Balk, 1981, p.109):

---

3 *"a total singer for a total art".*

4 *"Opera lovers should not be satisfied to see marvelous scores receive pale, half-baked, fossilized stage renderings where the poetry of the libretto is lost and the performer's actions and attitudes make no sense".*

> Se nossas instituições educacionais e professores particulares não podem começar a integrar as habilidades de atuar e cantar dos seus estudantes talentosos, se os teatros de ópera não criarem especiais seminários do tipo estúdio com professores corretamente qualificados, então o nível apresentado de interpretação provavelmente não será levantado em um futuro próximo. A razão é que a porção maior de tempo disponível para a preparação de uma produção deve ser usada para instrução elementar e apenas uma pequena parte pode ser dispensada a ensaios criativos.[5]

Ainda que existam profissionais na área de ensino de canto lírico que compreendem a necessidade do desenvolvimento cênico de seus alunos, eles encontram dentro de seus estabelecimentos de ensino muita resistência para que se possam criar novas disciplinas complementares e deparam também com muitos obstáculos ao tentarem promover um regime de interdisciplinaridade junto a outras áreas artísticas.

Resumidamente, as principais consequências para o espetáculo operístico decorrentes da falta de orientação no que diz respeito à interpretação cênica do cantor na ópera são a insegurança dos jovens cantores em desempenhar as exigências cênicas sem que isso desestruture seu desempenho vocal e musical, a acomodação desses cantores aos velhos clichês sem vida e uma frequente indisposição à movimentação enquanto cantam, unida à dificuldade de manterem-se presentes, vivos e atuantes enquanto não cantam.

Há estudantes de canto lírico que buscam a solução para essa carência em sua formação profissional, complementando-a com um curso profissionalizante em teatro. Contudo, por motivos diversos,

---

5 *"If our educational institutions and private teachers cannot begin to integrate the acting and singing abilities of their talented students, if the opera theaters will not create special seminars of a studio type with properly qualified instructors, then the present level of interpretation will probably not be raised within the foreseeable future. The reason is that a major portion of the time available for the preparation of a production must be used for elementary instruction, and only a small part can be given to creative rehearsals".*

não são todos os estudantes que têm essa disponibilidade. Além disso, segundo Balk (ibidem, p.24), as aulas de teatro que se fixam somente nas regras do teatro falado terão pouco benefício ao cantor se este não for capaz de adequar o conhecimento adquirido às condições da ópera. Igualmente Goldovsky (1968, p.131-2) afirma que "cursos em drama falado são úteis até certo ponto, pois eles não tocam o ponto crucial do problema operístico, que reside em uma integração fechada da música com os pensamentos e sentimentos específicos de uma personagem do palco".[6]

É a partir da constatação dessa carência na formação do cantor lírico e da necessidade de ele se desenvolver cenicamente quase sempre de maneira autodidata no âmbito da ópera que surge o problema do presente livro: quais conhecimentos seriam necessários a um cantor lírico para que durante seu período preparatório possa por si mesmo encontrar o melhor caminho para o desenvolvimento e assim se sentir mais seguro nessas habilidades em suas primeiras atuações? Pensando nisso, busca-se aqui primeiramente mostrar que tais habilidades são de extrema importância para a excelência de suas *performance*s na ópera e, posteriormente, fornecer uma reflexão teórica que possa auxiliar o desenvolvimento cênico individual desses cantores.

Poderíamos pensar que essa carência artística se encontra no fato de o cantor ser capaz de movimentar-se de qualquer maneira enquanto canta, ou seja, "acrobaticamente executar uma sequência de notas em uma velocidade vertiginosa enquanto se movimenta livremente". Contudo, apesar de a liberdade corporal unida ao ato de cantar ser um aspecto extremamente relevante e fundamental para uma *performance* operística, a capacidade de elaborar uma concepção de personagem de forma viva e espontânea, possibilitando a revelação interior da personagem por meio da atuação do cantor é uma questão muito mais crucial para a encenação de uma ópera,

6 *"Courses in spoken drama were useful up to a point, but they did not touch upon the crux of the operatic problem, which lies in a close integration of music with the specific thoughts and feelings of a stage character".*

visto que a dramaticidade na ópera é um elemento constante. A essência da ópera

> [...] é a de altas situações emocionais: pessoas estão sempre morrendo, amando, odiando, agonizando, empolando e geralmente chorando a paixão em farrapos. Essa intensidade emocional é a maior força da ópera e, como somos lembrados por mil caricaturas, sua maior fraqueza. Intensas situações emocionais representadas sem um total comprometimento podem parecer ridículas, tediosas e todos os outros pejorativos com os quais uma ópera não satisfatória é obsequiada pelo mundo afora. Mas o potencial emocional existe e oferece o desafio preciso e objetivo necessário para transpor o obstáculo da própria consciência. O desafio exige flexibilidade de resposta e liberdade de tensão de todos os tipos bem como uma sustentação da força do comprometimento emocional. (Balk, 1981, p.VII)[7]

O equilíbrio exato de uma atuação que revele a dramaticidade existente na obra sem que o cantor caia na caricatura da superatuação é um ideal a ser buscado e certamente o maior desafio da *performance* cênica na ópera. Uma série de perguntas, expostas por Burgess e Sckilbeck (2000, p.3), seriam necessárias para auxiliar o cantor na intenção de encontrar esse equilíbrio em sua *performance* dramática dentro da rígida estrutura do espetáculo operístico.

> Como posso usar o texto escrito e a partitura para criar uma interpretação musical e dramática coerente? Como posso encontrar

7 *"It is the essence of high emotional situations: people are forever dying, loving, hating, agonizing, rhapsodizing, and generally tearing a passion to tatters. This emotional intensity is opera's greatest strength and, as we are reminded in thousands of cartoons, its greatest weakness. For intense emotional situations enacted without total commitment can appear ludicrous, boring, and all the other pejoratives with which unfulfilled opera is favored by the world at large. But the emotional potential is there and offers the precise objective challenge needed to bypass the obstacle of self-consciousness. The challenge demands flexibility of response and freedom from tension of all kinds as well as a sustaining strength of emotional commitment".*

uma liberdade dramática dentro da estrutura formal da música? Como a exigência da música afeta minha movimentação no espaço? Como posso incorporar a música na construção da minha personagem? Como posso explorar ritmo e som para criar a vida interna da minha personagem? Como posso lidar com aquelas anomalias do gênero que o separam do teatro falado ou da plataforma de concerto:

– Reagindo espontaneamente com outros *performers* enquanto permaneço receptivo à energia do regente e da orquestra?

– Sustentando um impulso físico e emocional quando o tempo parece acelerar, desacelerar ou até mesmo parar?

– Mantendo uma espontaneidade dramática quando o texto e a música repetem sobre um período de tempo?

– Mantendo foco e intensidade durante silêncios fixos (pausas musicais) de variados tamanhos ou sessões instrumentais nas quais não existe canto?[8]

Tais perguntas poderiam ser resumidas em uma única questão: "Como o cantor de ópera pode construir uma personagem?". O presente livro propõe-se a dissertar sobre pontos que poderiam elucidar como um cantor, que supostamente não teria formação alguma nas disciplinas teatrais, pode elaborar sua personagem na ópera. Partindo do argumento de que não é possível interpretar

8 *"How can I use the written text and the score to create a coherent musical and dramatic interpretation? How can I find dramatic freedom within the formalized structure of music? How do the demands of the music affect my movement in a space? How do I incorporate the music into my construction of character? How can I explore rhythm and sound to create the inner life of my character? How do I cope with those anomalies of the genre that separate it from spoken theatre or the concert platform:*

– Reacting spontaneously with other performers whilst remaining receptive to the energy of conductor and orchestra?

– Sustaining a physical and emotional impulse when time seems to accelerate, decelerate or even stop?

– Maintaining dramatic spontaneity when the text and music repeat over a period of time?

– Maintaining focus and intensity during fixed silences (musical rests) of varying lengths, or instrumental sections where there is no singing?"

nada daquilo que não se compreende, primeiramente julga-se aqui importante investigar alguns aspectos da ópera que são muitas vezes mal compreendidos, como, por exemplo, a questão da música ser capaz de expressar ou não algo além de si mesma. Também antes de tratar estritamente da análise de uma personagem, faz-se necessário esclarecer algumas questões específicas da atuação na ópera, ou seja, como poderiam ser importados e adaptados alguns tópicos referentes à técnica de interpretação teatral para a realidade do cantor e quais seriam as dificuldades e facilidades que o gênero operístico apresenta para a representação cênica de seus integrantes. Esclarecendo isso, estabelecem-se as bases para que, tratando o cantor de ópera como um ator, se possa abordar o trabalho específico de investigação, interpretação e construção de personagem.

Este livro foi elaborado a partir de uma pesquisa bibliográfica, tendo como base autores que já abordaram o assunto referente à atuação cênica específica dos cantores de ópera, como Wesley Balk, Thomas Burgess e Nicholas Skilbeck, Matt Bean, David Ostwald, Daniel Helfgot e William O. Beeman, LizBeth Lucca, Mark Clark, Bennett Challis, Boris Goldovski e Constantin Stanislavski. Essa bibliografia específica sobre a atuação cênica direcionada a cantores encontra-se, em sua grande maioria, em idioma estrangeiro.

Quanto à reflexão sobre interpretação teatral, esta partiu das ideias de Uta Hagen e da bibliografia de Constantin Stanislavski. Contudo, ao utilizar alguns fundamentos de Stanislavski, não se pretendeu de forma alguma percorrer o sistema criado por ele, uma vez que seria impossível dissociá-lo da prática de laboratório teatral, algo que raramente veremos nos ensaios de uma ópera. Todos os conceitos e pensamentos desses autores são utilizados aqui na intenção de apoiar o que se considerou como conhecimentos necessários ao cantor de ópera para que este consiga desenvolver por si mesmo habilidades cênicas necessárias à sua *performance* artística.

Outros autores (como Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert, Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Fernando Peixoto, Joseph Kerman, Robert Donington, Luca Zoppelli, Moris Grossman e Jerrolds Levinson) foram utilizados dessa mesma forma pulverizada de

modo a complementar e argumentar alguns assuntos que poderiam ser aprofundados.

Exatamente por se ter a consciência da grande extensão do assunto e, principalmente, da subjetividade que o envolve, não se pretende elaborar um método ou um guia, mas sim dissertar sobre questões julgadas importantes para pelo menos iniciar um possível desenvolvimento cênico do cantor. De modo algum estes conhecimentos teóricos substituiriam uma disciplina prática direcionada para a formação cênica do profissional da ópera. Essa prática será sempre indispensável na preparação do *performer* para que adquira a consciência e a expansão de seus limites no que se refere a atuar e cantar simultaneamente de forma orgânica e natural, bem como exercite a espontaneidade das ações e reações por meio do jogo cênico das improvisações.

Ademais, o conhecimento teórico nunca é nem será supérfluo, uma vez que o cantor, obtendo orientação que lhe forneça base para lidar com certas questões específicas da ópera, terá certamente um foco mais definido no desenvolvimento de suas habilidades cênicas, as quais poderão ser direcionadas para sua realidade artística.

O presente livro divide-se em cinco partes. Na tentativa de mostrar a real necessidade do desenvolvimento das habilidades cênicas pelos cantores, o primeiro capítulo destina-se a esclarecer três pontos que frequentemente são mal compreendidos pelos jovens cantores e por isso levam à errônea ideia de que a ópera se distancia do espetáculo teatral. Existem muitas controvérsias sobre estes pontos que acabam obscurecendo a posição de que o cantor, na ópera, de fato possui responsabilidades cênicas, e por esse motivo resolveu-se aqui iniciar o texto posicionando-se a respeito dessas questões.

A primeira questão abordada é o fato de a ópera ser um gênero artístico híbrido entre o gênero teatral e o musical, e por isso é impossível compreendê-la por completo se a considerarmos unicamente sob os parâmetros de um desses dois focos. A segunda é o fato de toda obra operística ser uma obra dramática já por sua própria natureza, tendo a música na ópera a mesma função que a poesia exerce no drama declamado: a de estimular a imaginação do espec-

tador-ouvinte. A terceira questão é o fato de que na ópera a música cumpre três funções dramáticas principais que não podem ser negligenciadas para a compreensão total do gênero. Essas funções são, basicamente, a caracterização ou revelação do interior de uma personagem, a caracterização e definição de uma ação (seja ela executada interna ou externamente pelas personagens na cena) e o estabelecimento de uma atmosfera ambiental, cultural ou emocional.

Essas três questões são esclarecidas a partir de argumentos retirados sobretudo do livro *A ópera como drama*, de Joseph Kerman. O autor, além de desenvolver uma sólida argumentação sobre questões referentes à união entre música e drama, fornece também uma explanação detalhada sobre cada convenção e recurso musical desenvolvido ao longo dos tempos para que a música pudesse exercer funções dramáticas na ópera. Como Kerman direciona seu livro a futuros críticos de ópera e este livro é direcionado a futuros intérpretes das obras operísticas, ao consultar seu livro, dispensaram-se os julgamentos sobre a eficiência dramática dos recursos utilizados pelos compositores restringindo a abrangência somente às informações sobre cada estilo. Acredita-se que qualquer intérprete deve julgar toda a obra e convenção musical operística dramaticamente viável, sem um juízo de valores, para que possa se dedicar a qualquer estilo e compreendê-lo dentro das suas características e limitações próprias.

O segundo capítulo concentra-se em esclarecer algumas questões sobre a atuação cênica na ópera. Sendo a ópera determinada por estas duas formas artísticas, a musical e a dramática, ela necessita de um *performer* engajado nesta dupla obrigação: executar a música revelando o drama. Portanto, o cantor de ópera não é somente um cantor, mas também um cantor-ator, pois é a partir de sua atuação que os elementos musicais e os elementos teatrais são apresentados ao espectador-ouvinte de forma unificada.

Outra questão a ser esclarecida é o fato de os espetáculos atuais exigirem uma dinâmica maior na atuação cênica dos cantores de ópera. Partindo de um artigo de Bennett Challis publicado em 1927, tenta-se primeiramente apresentar como se considerava an-

tigamente uma atuação cênica ideal para o cantor de ópera e, posteriormente, argumentar sobre quais seriam os principais motivos que hoje em dia tornam esse ideal um tipo de atuação obsoleta. A explanação destina-se principalmente a fornecer argumentos necessários para contrapor-se à posição de que as habilidades dramáticas do cantor de ópera estariam unicamente voltadas para a expressão vocal e musical. As inúmeras mudanças ocorridas ao longo dos tempos resultaram na necessidade deste *performer* equiparar suas habilidades dramáticas às habilidades de um ator de teatro.

Estabelecendo isso e utilizando uma seleção de assuntos referentes à interpretação teatral, tenta-se esclarecer algumas questões necessárias ao desenvolvimento de uma verdade cênica na atuação do cantor de ópera para que sua representação adquira mais verossimilhança, equilíbrio dramático e espontaneidade. Essa explanação importa alguns pontos específicos da técnica de interpretação teatral para a realidade do *performer* de ópera, aproximando a atuação cênica deste último às mesmas necessidades do ator de teatro. Certamente tem-se a consciência de que inúmeras outras abordagens desenvolvidas diretamente para o ator e que foram excluídas desta explanação poderiam seguramente ser importadas para a realidade do cantor de ópera. No entanto, a extensão de um único livro nesta área não conseguiria abordar todos os incontáveis tópicos da técnica do ator que se mostram úteis para o profissional da ópera. Por esse motivo, fez-se uma seleção de quais questões mereceriam ser abordadas, partindo de pontos que foram considerados essenciais para que o jovem cantor possa compreender e desenvolver de forma mais autônoma suas habilidades cênicas.

O terceiro capítulo, em contraposição ao anterior, aborda as principais diferenças entre a atuação cênica do cantor de ópera e do ator de teatro, traçando a partir disso quais seriam os principais desafios encontrados no gênero operístico para a busca de uma verdade cênica. Basicamente três desafios são destacados: a presença determinante da música na construção das cenas, o fato de a ópera ser um teatro cantado e questões sobre a familiarização com o texto. Esses tópicos são abordados sob diferentes focos, facilitando, assim,

a apresentação de soluções para que o cantor consiga lidar com as especificidades do gênero operístico na busca de uma construção de sua personagem de modo orgânico e espontâneo.

O quarto capítulo primeiramente se detém na conscientização da necessidade do cantor estabelecer, antes do início dos ensaios, uma interpretação da personagem que representará. A seguir, a fim de compreender mais profundamente o que é de fato uma *personagem*, aborda-se a ópera do ponto de vista de uma obra ficcional, como os romances e as peças de teatro.[9] Essa reflexão serve para esclarecer dois importantes fatores que condicionam a interpretação das personagens: as orações e informações que a própria obra fornece e as zonas indeterminadas que se fazem presentes em virtude da limitação do conteúdo informativo.

Essa abordagem baseia-se amplamente nos artigos *Literatura e personagem* de Anatol Rosenfeld e *A personagem do romance* de Antonio Candido.[10] Apesar de nenhum desses autores citarem a ópera em seus artigos, a reflexão que ambos fazem sobre a ficção adapta-se perfeitamente às obras operísticas por estas serem também obras ficcionais. Logo, um novo subtítulo especifica que na ópera a interpretação da personagem está diretamente relacionada à construção da *performance* musical. O cantor, ao elaborar sua interpretação, também deve encontrar maneiras de executar a música que sejam adequadas para a revelação desta. Por fim, é estabelecido o que seriam as duas principais ferramentas para a interpretação: o conhecimento e a imaginação. A primeira, adquirida pela constante pesquisa e, a segunda, pela particularização de todas as informações que compõem a interpretação da personagem.

O último capítulo destina-se a refletir sobre o processo de preparação de um papel de ópera do ponto de vista dramático, como

---

9 Mesmo quando baseada em fatos verídicos, as peças dramáticas e os romances tornam-se obras ficcionais pelo fato de os acontecimentos serem apresentados a partir da interpretação, seleção e linguagem de um autor que tem a intenção de narrar a história e não de relatá-la de modo impessoal.

10 Candido (1987) refere-se especificamente aos romances, mas aqui suas ideias foram importadas para um âmbito mais geral de obra ficcional.

investigar e interpretar uma personagem. O roteiro traçado para o estudo é feito por mera necessidade de sistematização dos assuntos abordados, pois a real intenção do capítulo não é elaborar um método de estudo, mas sim apontar questões importantes que devem ser consideradas, definidas e criadas no processo de interpretação realizado no período de pré-ensaio. Essas questões vão desde as circunstâncias exteriores da personagem até o subtexto de suas falas e os diálogos internos que comporiam seus pensamentos. Igualmente se ressalta que, apesar de a elaboração da personagem ser algo fundamental, devendo sempre anteceder os ensaios de uma montagem de ópera, não deve ser encerrada em uma única possibilidade. O cantor deve manter sua definição e construção da personagem flexível, para se moldar à proposta de encenação de cada montagem, pois só quando o cantor conhece os elementos físicos da encenação, a atuação dos colegas e, principalmente, as intenções do diretor de cena é que o trabalho se encaminha para seu molde final.

1
O gênero operístico

Ópera [...] é a mais colaborativa forma de arte já concebida, envolvendo a cooperação de mais artistas de diferentes tipos do que qualquer arte tem o direito de esperar ou razão para tolerar.[1]

Wesley Balk

Ópera: teatro ou música?

A ópera é considerada um gênero artístico complexo pelo fato de em uma única manifestação estarem presentes elementos cênicos, musicais, poéticos, visuais e também gestuais. O palco transforma-se em um elo para as diversas formas artísticas. Essas muitas facetas da ópera trazem consigo uma dificuldade: entendê-la e apreciá-la como um gênero artístico genuíno. Isso ocorre porque na tentativa de classificá-la em uma única categoria artística acaba-se desconsiderando a presença de certos elementos que são fundamentais para a compreensão da ópera.

1 Em *The Complete Singer-Actor* (1981, p.5): *"Opera, [...] is the most collaborative art form ever conceived, involving the cooperation of more artists of different kinds than any art has a right to expect or a reason to tolerate".*

De uma forma evidente, percebe-se que, em geral, a ópera trabalha com duas modalidades artísticas que se mostram fundamentais para sua existência – a musical e a teatral – e é a partir dessa constatação, a princípio óbvia, que surge uma eterna polêmica: a ópera deveria ser considerada uma obra musical ou teatral? Ou melhor, qual seria a prioridade em um espetáculo de ópera: a música ou a cena? Na realidade, como afirma Kerman (1990, p.36), uma resposta que optasse por um desses dois extremos derivaria de abordagens exclusivamente musicais ou exclusivamente literárias da ópera, e nenhuma delas seria suficiente para uma completa compreensão desse gênero artístico. Muitas vezes, como aponta Peixoto (1986, p.15), essas abordagens vêm além de tudo enxertadas de uma "forte dose de preconceito" gerado pela incompreensão.

Por um lado, há aqueles que observam a ópera somente sob seu aspecto musical, tradicionalistas que defendem "a inexpugnável e abstrata pureza musical da ópera", cultuando o preciosismo da execução musical em detrimento da exposição cênica, desprezando e ignorando tanto a origem histórica da ópera quanto o aspecto essencial da música, o fato de ela ter sido escrita para ser encenada (ibidem, p.15).

Contudo, observa-se que, mesmo quando a música de uma ópera é executada de maneira exímia, se a ópera é encarada como uma arte unicamente musical, as críticas sobre a simplicidade da música em certas obras não tardam em aparecer na intenção de classificá-las como indignas dessa categoria. Alguns desses críticos ainda costumam ver na ópera somente um pretexto para o exibicionismo vocal, a pomposidade e o luxo de uma altiva nobreza que não existe mais. Rosen (2000, p.794), por exemplo, no capítulo intitulado "Ópera romântica, lixo e grande arte" de seu livro *A geração romântica*, tece uma crítica ao gênero operístico ao afirmar que, tanto para os amantes da música quanto do drama, a ópera, "como o cinema, parece não ser às vezes arte de fato, mas somente uma variedade pretensiosa de entretenimento ordinário". Ele cita uma passagem de Gossett (apud ibidem, p.794) na qual este último fornece uma descrição da ópera: "Enredos melodramáticos, melo-

dias banais sobre acompanhamentos 'um-pa-pa', sopranos fazendo trinados em terças com as flautas, tenores berrando dós agudos...". Apesar de esse trecho ter sido escrito por Gossett na intenção de caricaturar uma faceta da ópera, Rosen deixa claro que tratando-se da ópera italiana do século XIX, por exemplo, esta seria a mais pura verdade. Para Rosen (idem, p.798), ainda que "a aspiração ao sublime" tenha sido responsável "pelas cenas de grande força e por raras obras-primas" no âmbito da ópera, essa aspiração também teria sido a "responsável por quase todos os absurdos e pela oca, pretensiosa pompa da grande ópera".

Por outro lado, existem também aqueles que excluem a ópera do universo teatral simplesmente por não aceitarem a presença decisiva da música. Para Peixoto (1986, p.23), estes são aqueles que, presos a uma concepção ultrapassada de espetáculo teatral, "ainda imaginam o teatro como apenas a transposição fiel e não criativa de um fato literário". Sem conseguir aceitar a música como elemento determinante no drama, tentam entender a ópera por "uma mecânica transposição cênica do libreto". Como isso de fato não é possível, essas pessoas, ao não se mostrarem capazes de compreender o espetáculo de ópera, acabam tornando-se preconceituosas perante ele.

Kerman (1990, p.29) também afirma que existem aqueles que questionam "a eficiência dramática de qualquer meio artístico não verbal". Exemplo disso é este trecho de Eric Bentley em *The Playwright as Thinker*, citado por Kerman (1990, p.29):

> [...] qualquer atividade dramatúrgica que tenha subordinado as palavras a qualquer outro meio trivializou o drama sem dar pleno domínio ao meio que se tornou dominante... Acima de tudo, a música realiza suas funções dramáticas de forma bastante inadequada. Apesar de Wagner e de Richard Strauss terem levado a música dramática a extremos extraordinários, eles não apenas são incapazes, conforme queria o último, de dar uma descrição musical exata de uma colher de sopa, como tampouco são capazes de fazer o que quer que seja com até mesmo o mais trivial universo de pen-

samento conceitual. São incapazes de construir os complexos paralelos e contrastes de significado que o drama requer.

Dessa forma, ao desconsiderar a capacidade de representação da música, quando a ópera é vista unicamente sob o foco de seus elementos teatrais, também são incontáveis os argumentos referentes à simplicidade dos libretos, à limitação cênica que é inerente às exigências físicas do canto lírico e à falta de ações durante a maior parte do tempo de espetáculo, dentre tantos outros aspectos que motivam as pessoas a julgar a ópera uma espécie de drama desprezível.

Mediante tantas críticas, preconceitos e incompreensão, Wesley Balk (1981, p.5) aponta para uma questão:

> Por que a forma operística persiste? Por que deve uma arte que parece desesperadamente chata, excêntrica e elitista para a maioria da população continuar vivendo e crescendo de ano em ano? Muitos músicos a desprezam como um vulgar e bastardo entretenimento abaixo da dignidade da música pura; um número igual de teatrólogos evitam-na como um pretensioso tipo de pompa ultrapassada e sem vida. O que existe na fonte desta improvável colaboração, deste impossível empreendimento em cooperação, que lhe permite existir e, ainda mais espantosamente, prosperar?[2]

A ópera é um espetáculo artístico híbrido e exatamente por isso é impossível classificá-la em uma única categoria artística, pois ao sublinhar uma modalidade artística obscurece-se outra que teria igual importância. A questão é que a ópera não é um espetáculo exclusivamente musical feito para que se entenda a música excluída

2 *"Why does the operatic form persist? Why should an art that seems hopelessly boring, eccentric, and elitist to the majority of the population continue to live and grow from year to year? Many musicians despise it as a vulgar, bastard entertainment beneath the dignity of pure music; an equal number of theatricians avoid it as a pretentious and lifeless kind of outdated pageantry. What is there at the source of this unlikely collaboration, this impossible venture in cooperation, which allows it to exist and, even more astonishingly, to thrive?"*

de seu contexto teatral,[3] nem o libreto é um texto dramático que pode ser separado da presença musical sem tornar-se empobrecido. No entanto, isso não a exclui de pertencer a essas duas categorias de espetáculo. Toda ópera é uma obra performática e representativa que deve ser considerada como "uma forma de arte com sua própria integridade e suas próprias convenções particulares, limitadoras e libertadoras" (Kerman, 1990, p.22).

Para que seja possível equilibrar a importância destes dois focos fundamentais para a ópera – teatro e música –, sem que um exclua a presença e relevância do outro, o gênero operístico pode ser considerado, como sugere Peixoto (1986, p.24), "gênero teatral que se realiza a partir da música" ou como "gênero musical que se realiza através do processo de encenação". A ópera é "teatro não *com* música, mas, sim, *em* música", e é a partir dessas afirmações de Peixoto que podemos melhor entender a ópera dentro dessas duas categorias artísticas.

O drama na ópera

Sendo a ópera teatro, então ela também pode ser um drama. No entanto, Burgess e Skilbeck (2000, p.7) explicam alguns detalhes problemáticos sobre a união entre drama e música. Os autores salientam que "quando a música e o drama interagem, o drama inevitavelmente fornecerá um contexto para a música",[4] porém esta não necessariamente precisaria de um contexto. Dessa forma, "o drama pode limitar e supersimplificar a capacidade da música de suscitar um infinito número de respostas emocionais".[5] Porém, a música ao não precisar "se conformar a uma noção corriqueira de tempo para

---

3 Apesar de muitos trechos de óperas terem uma força musical tão sugestiva que é possível apreciá-los fora de seu contexto cênico.

4 *"When music and drama interact, drama will inevitably provide a context for music".*

5 *"drama can limit and oversimplify music's capacity to arouse an infinite number of emotional responses".*

estabelecer e resolver suas próprias tensões pode fazer a passagem dos momentos no drama parecer falsa e mesmo ridícula".[6]

É possível entender essa reflexão quando lembramos das tantas heroínas operísticas que cantam suas cadências vigorosas enquanto morrem ou daquelas personagens que repetem inúmeras vezes o mesmo texto antes de partir para uma ação que seria certamente imediata ou urgente. Sem dúvida, a música é um elemento que altera o drama, que estiliza o texto dramático, e isso acontece em qualquer ópera de qualquer período. Todavia, é possível compreender e aceitar essa estilização se antes entendermos o que é drama e qual seria o papel da música na exposição desse drama.

Segundo Pavis (2007, p.109-10), *drama* vem da palavra grega que significa "ação" e que resultou ao longo dos tempos no termo que designaria "obra teatral ou dramática". De um modo geral, "o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa". O autor ainda define que dramático é um princípio de elaboração de texto ou de representação que se baseia a partir da construção de "*tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica)".

Outra definição encontrada em Kerman (1990, p.13) esclarece melhor a relação existente entre esse termo e a ópera. Partindo de Aristóteles,[7] o autor afirma o seguinte: "O drama é, ou transmite, a revelação da qualidade da reação humana a ações e eventos, no contexto direto dessas ações e eventos. A ópera é drama quando proporciona tais revelações". Assim,

> O drama requer não apenas a apresentação da ação, mas *uma percepção da qualidade dessa ação, por meio da reação que provoca*. Somente a apresentação dessa qualidade justifica o esforço dramá-

6 *"to conform to an everyday notion of time in order to set up and resolve its own tensions, can make the passage of moments in drama seem false and even ridiculous".*

7 "Imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de certa extensão [...], imitação que é feita pelas personagens em ação e não através de um relato, e que, provocando piedade e terror, opera a purgação própria de tais emoções" (Aristóteles apud Pavis, 2007, p.110).

> tico; e, nos melhores dramas, a reação parece imaginosa, autêntica, iluminadora e plenamente casada à ação. (ibidem, p.248, grifo nosso)

Visto isso, podemos afirmar que drama não é exclusivamente uma questão de dinamismo na apresentação dos eventos e das ações de uma trama ou mesmo de a representação de uma obra teatral ser feita sob uma narrativa de espetáculo naturalista ou baseada na pura teatralidade. Apesar de encenações estáticas impedirem, de certa forma, de mostrar detalhes que possibilitariam expor mais minuciosamente a ação e reação das personagens, como aponta Kerman (ibidem, p.22-3), o naturalismo não é necessariamente algo essencial ou mesmo útil para a compreensão do que é dramático em ópera. Pode-se concluir isso posto que as convenções do gênero operístico antecedem esses princípios teatrais que têm origem no final do século XIX.

Tendo em vista o desenvolvimento do enredo, ou seja, o fluxo dos acontecimentos da trama, uma ópera poderia ser considerada mais próxima ou afastada da dinâmica estabelecida comumente nas peças tradicionais de teatro de acordo com a proposta formal e estilística dessa ópera, e nunca mais dramática ou menos dramática. Como ressalta Kerman (ibidem, p.22-3), é justamente nessa visão limitada que residiria a grande confusão geral do que é de fato dramático em ópera. Assim, tanto uma ópera florentina (na qual a monodia vocal está a serviço das inflexões das palavras) quanto uma ópera belcantista (na qual a melodia ornamentada ganha mais força expressiva que seu próprio texto) ou mesmo uma ópera verista pucciniana (em que a ação e a música estão propositalmente imbricadas deixando o espetáculo relativamente mais dinâmico) predispõem-se a ser dramáticas, já que todas pretendem revelar, à sua maneira, *a qualidade da reação humana*. O que varia é a forma de suas convenções, que pode se aproximar ou se afastar da noção que se tem de um espetáculo teatral partindo do senso comum.

Tendo em vista essa definição de drama, pode-se observar a real importância que os momentos líricos possuem em uma obra dramática, pois é neles que a qualidade da reação humana se expõe

mais facilmente. Assim como esses momentos se fazem presentes no teatro por meio dos monólogos[8] das personagens, eles também se encontram na ópera, geralmente por meio das árias. Kerman (ibidem, p.23-4) efetua uma interessante comparação entre a utilização da música na ópera e a utilização da poesia em peças teatrais que não estariam assentadas sobre as bases do naturalismo, possibilitando com isso um entendimento melhor desses momentos carregados de lirismo na ópera. Segundo o autor, a poesia dramática exerce a função de "fornecer certas espécies de significados ao drama" enriquecendo-o de forma incomensurável. Nessas passagens líricas, a poesia ajudaria no aprofundamento da qualidade do sentimento envolvido na reação das personagens e consequentemente no desenvolvimento das ações seguintes. Na passagem que segue, ao detalhar melhor esse assunto, o autor sutilmente já nos adianta qual seria o papel da música no teatro.

> O que está essencialmente em questão aqui é a reação dos personagens da peça aos elementos da ação. Neste campo a poesia pode fazer mais do que a discussão em prosa ou a colocação dos atores em relações físicas e psicológicas. O particular aspecto ou peso de tais relações, de eventos ou episódios, é determinado pela qualidade dos versos; e, no sentido mais amplo, a forma dramática é articulada pela poesia em conjunção com a estrutura do drama. O mesmo se aplica à música.
>
> Como diz Eliot: "... quando Shakespeare, em uma de suas peças da maturidade, apresenta o que poderia parecer uma linha ou uma passagem puramente poética, esta jamais interrompe a ação, ou é fora de propósito, mas, ao contrário, de alguma forma misteriosa serve de apoio tanto para a ação quanto para o propósito". Mais profundamente ainda, uma passagem poética extensa pode determinar de forma crítica todo o decorrer de um drama, através de sua qualidade de sentimento. Em tal caso, a poesia se torna o elemento vital da ação. (ibidem, p.24)

8 Chamados também de solilóquios.

A música desempenharia na ópera a mesma função da poesia dramática no teatro. Partindo de Kerman (ibidem, p.27), é possível dizer que se em uma peça teatral os sentimentos que diferenciam uma simples sinopse de uma obra artística seriam dados pela poesia, na ópera eles seriam fornecidos pela música. No entanto, observa-se que a poesia trata questões específicas com muito mais precisão do que a música, e assim a narrativa e o desenvolvimento de uma personagem nos versos ocorrem mais detalhadamente em razão das sutilezas que podem ser comunicadas e especificadas pela linguagem verbal. Por isso, na ópera o desenvolvimento das personagens é tratado com muito mais circunspecção. Apesar disso, a presença da música possibilitaria um imediatismo invariavelmente maior que o da poesia na comunicação de aspectos subjetivos. Desse modo, o espetáculo operístico dificilmente lida com a intelectualidade proveniente de significados apresentados somente pelas palavras. No trecho seguinte é possível compreender melhor a questão:

> [...] apesar de toda a sensibilidade e clareza da poesia, até mesmo o mais apaixonado dos discursos existe num nível de reserva emocional, que a música consegue passar automaticamente. A música pode ser simples e imediata na apresentação de estados ou nuanças emocionais. Numa ópera, as pessoas podem se entregar à sensibilidade; numa peça, ninguém consegue, em nenhum momento, parar inteiramente de pensar. [...] E, no senso mais amplo da forma, a música tem os contornos mais fortes e mais claros. As recapitulações, cadências, transições, inter-relações e modulações são recursos que a música aprendeu a manipular com a máxima eficácia. (ibidem, p.28)

A ópera utiliza-se da música como uma linguagem tão necessária e importante quanto a linguagem das palavras para *revelar a qualidade das reações humanas*, e é certamente essa a principal diferença que explicaria as diferentes formas desenvolvidas para o drama declamado e o drama musical. Porém, apesar de essas diferenças existirem, faz-se necessário deixar claro que a função da música na ópera e da

poesia utilizada no teatro falado é a mesma enquanto "estimuladoras da imaginação". Ambas as formas artísticas têm a "responsabilidade final pelo sucesso do drama, pois faz parte de sua condição definir a reação dos personagens às ações e situações" (ibidem, p.28).

As funções dramáticas da música e as convenções de representação em música

Kerman (ibidem, p.12) afirma que na ópera "o dramaturgo é o *compositor*". Aquilo que diferenciaria uma obra operística de uma obra teatral com música incidental é o fato de que na ópera o foco central não está necessariamente na "narrativa, situação, símbolo, metáfora e assim por diante, conforme estabelecido por um libreto", mas no modo como tudo isso é interpretado pela inteligência do compositor. Para esse autor, a música na ópera, "é o meio artístico essencial [...], o meio que arca com a responsabilidade final pela articulação do drama" (ibidem, p.250). Uma obra dramática na qual a música não exerce a função articuladora central não seria considerada ópera. Por esse motivo não seria possível entender de forma completa uma obra operística somente a partir da leitura de seu libreto.

> Em qualquer ópera podemos descobrir que as mensagens musicais e verbais parecem reforçar ou contradizer umas às outras; mas, num caso ou outro, devemos sempre nos apoiar na música como nosso guia para uma compreensão da concepção que o compositor tem do texto. É essa concepção, não o texto em si mesmo, que tem a força de definir o *significado final* da obra. (Cone apud Kerman, ibidem, p.14, grifo nosso)

Assim, seria a soma dos significados abstratos da composição musical que traria uma definição final para o texto dramático na ópera, reforçando ou contradizendo o sentido semântico das palavras ditas pelas personagens, direcionando o espectador-ouvinte para sentidos que pudessem estar obscurecidos na cena, tornando

evidente pela "ilustração sonora" as reações e sentimentos provocados pelas palavras e ações nas personagens.

Contudo, seria a música capaz de significar, comunicar ou expressar algo? E como isso seria possível?

Burgess e Skilbeck (2000, p.117) simplificadamente dissertam sobre as duas principais correntes estéticas que abordam a faculdade comunicativa da música. Por um lado existem os "absolutistas", que creem que a música possui somente a capacidade de estimulação. Por outro estão os "referencialistas", que acreditam que a música possui o poder de comunicação. Estes últimos argumentam que a música consegue comunicar algo por meio de associações feitas junto a seus símbolos com algo externo à própria música. "Desta maneira, a música comunica por um vocabulário de referências comuns, já dividido por compositor e ouvinte, ou por referências estabelecidas pelo compositor no curso de uma peça em particular, por exemplo, pelo uso de *leitmotif* [sic]".[9]

Os absolutistas negam a possibilidade de a música comunicar algo. Ela somente estimularia os sentimentos e imagens no ouvinte que estão além da própria simbologia da música. Esses sentimentos e imagens estimulados pela música são elementos próprios do ouvinte, não tendo necessariamente relação com a música em si e com o propósito da composição. Contudo, como assinalam esses autores, a música na ópera ou em qualquer teatro cantado tem a oportunidade de trabalhar com ambas as correntes, pois tudo que está sendo tocado ou cantado estará automaticamente sendo associado às personagens e às suas situações. Assim, "a música pode ser pensada como a câmera através da qual a audiência observa o desdobramento do drama".[10]

Mais objetivamente, Kerman (1990, p.29-30) expõe que o grande problema de a música ser ou não capaz de significar alguma coisa além dela mesma está no fato de que os significados suscitados por

9 *"In this way music communicates through the vocabulary of references already shared by composer and listener or through references established by the composer in the course of a particular piece, for example, through the use of leitmotif".*

10 *"music can be thought of as the camera through which the audience observes the unfolding drama".*

ela não são passíveis de serem descritos somente por meio das palavras. Todavia, no caso da ópera o libreto fornece referências que atribuídas à música lhe possibilitam adquirir forças sugestivas e conotativas:

> Ora, exatamente o que a música *pode* fazer é, evidentemente, um famoso problema estético. De acordo com a solução clássica do século XVII a música descreve "sentimentos". Mas o século XX tende, em vez disso, a discernir certos tipos de "sentimentos" na música, significados impossíveis de serem definidos em palavras por sua própria natureza, porém preciosos e inigualáveis, e inabalavelmente enraizados na experiência humana. O significado não pode ser restrito a palavras. Se até mesmo a música instrumental mais ostensivamente abstrata é encarada como possuidora de um significado, o argumento é certamente mais forte no caso da ópera, onde a referência conceitual específica é continuamente fornecida – pelo libreto. Fornecida da forma mais clara possível pela apresentação de situações e conflitos e pelo uso das palavras em seu aspecto "denotativo".
>
> Em torno de tais referências a música fica livre para dar vazão às suas sutis forças conotativas e expressivas.

Balk (1981, p.45) tenta explicar o mesmo assunto sobre a propriedade comunicativa da música na ópera. O autor relata que, na elaboração de sua dissertação sobre as óperas de Mozart, ao pesquisar extensamente sobre o que exatamente a música poderia significar por via da concepção dos teoristas da música, encontrou como resposta que "a música pura é seu próprio significado. Uma sinfonia não significa – simplesmente *é*; música que acompanha o texto ou uma situação simplesmente adquire e modifica o significado do texto e situação".[11] Insatisfeito com essa resposta como resultado de sua pesquisa, Balk buscou teorias metafóricas fora

11 *"pure music is its own meaning. A symphony does not mean – it simply* is*; music accompanying a text or a situation simply acquires and modifies the meanings of the text and situation".*

do âmbito musicológico. O autor afirma que este novo enfoque se mostraria bastante útil para a compreensão do processo comunicativo da música na ópera. Este ponto de vista

> concebe a música como uma corrente de energia comparável à eletricidade ou energia cósmica, energia que simplesmente está lá como um resultado da existência da música. Esta energia existe em uma forma não explorada, generalizada, até algo a transformar e a fazer específica. Este *algo* pode ser a mente do ouvinte – mil mentes transformarão o poder geral da música sinfônica em mil significados – ou, na música programática, a história, que é também ajudada (ou negada) pelas mentes dos ouvintes.[12]

Segundo esse autor, na ópera, "o *algo* que transforma e faz específico o poder da música é o cantor-ator, que é ajudado em seus efeitos transformacionais pelos cenários, figurinos, iluminação, direção, condução e audiência".[13] É ele que une os significados musicais da partitura às ações dramáticas sugeridas pelo libreto, fornecendo uma conexão "entre a realidade teatral e a transcendência musical da obra".[14]

A questão é que na ópera, exatamente por existir simultaneamente junto à composição musical um texto dramático que retrata cenas ocorridas com personagens fictícias, não é possível compreender a música desvinculada de seu contexto dramático. Por mais que correntes estéticas tentem arduamente defender que a

---

12 *"Conceive of music as a current of energy comparable to electricity or cosmic energy, but energy that is simply there as a result of the music's existence. Such energy exists in an untapped form, generalized, until something transforms it and makes it specific. That* something *may be the listener's mind – a thousand minds will transform the general power of symphonic music into a thousand meanings – or, in programmatic music, the story, which is also aided (or denied) by the minds of the listener".*

13 *"the* something *that transform and makes specific the power of music is the singer-actor, who is aided in his or her transformational effects by the settings, the costumes, the lighting, the direction, the conducting, and the audience".*

14 *"between the theatrical reality and the musical transcendence of the work".*

música não expressa nada além dela mesma, para a ópera esta corrente não se mostra útil, pois o fato de um espectador absorver simultaneamente os dois elementos, música e drama, já o predispõe a interpretar a música como reveladora do drama. Por isso análises musicais frias e neutras, sem qualquer sensibilidade dramática, não seriam convenientes para a compreensão do elemento musical no gênero operístico.

Kerman (1990, p.31) relata a "falta de percepção dramática" existente em textos teóricos citando como exemplo uma exaustiva monografia de Siegmund Levarie, publicada em 1952 e reeditada em 1957, *Mozart's Le Nozze di Figaro*. A análise de Levarie reduziria a unidade da obra "a uma fórmula de cadência I-IV-V-I" e abordaria muito superficialmente aspectos da trama. Kerman afirma que "não há explanação harmônica que possa justificar esse equívoco sobre a situação dos Almaviva. [...] Pois a obra neste caso é um drama, não um exercício harmônico". Isso demonstraria "o absurdo de uma visão intransigentemente musical da ópera". Esse exemplo de Kerman esclarece o que poderia se tornar um mal-entendido: sendo a música um elemento fundamental na ópera, o entendimento de uma obra operística se faz corretamente a partir dos aspectos musicais, mas nunca *exclusivamente* a partir destes, pois, como visto anteriormente, a ópera não é um gênero puramente musical, assim como não é puramente literário ou teatral.

Jerrold Levinson (1994, p.294-5) em seu artigo *Song and Music Drama*, também levanta a questão de que para um apropriado entendimento da música na ópera é preciso abordá-la por meio de suas funções dramáticas. Nesse artigo, o autor expõe o que seria o "problema" enfrentado pelos compositores de ópera, que resumidamente, poderia ser assim formulado: "como a música no drama musical pode ser ao mesmo tempo inerentemente musical e dramaticamente apta, ou seja, ajudar a cumprir as funções dramáticas enquanto retém a coerência musical?".[15]

15 *"how can the music in music drama be both inherently musical and dramatically apt, i.e., help carry out dramatic function while retaining musical coherence?"*

Para evidenciar o conflito que existiria entre musicalidade e dramaticidade, o autor descreve que aquilo que caracterizaria um discurso *musicalmente bem-sucedido* seria a "continuidade, equilíbrio, simetria, repetição, economia motívica, coerência harmônica, impulso rítmico etc.".[16] No entanto, o que faria uma apresentação musical ser *dramaticamente verdadeira* seria o "íntimo modelamento do caráter psicológico e progressão dos comportamentos e ações ocorrentes no curso do drama".[17] Dessa forma,

> [...] quanto mais a música se deixa levar pela tarefa escrava que mimetiza os eventos dramáticos, menos provavelmente, exceto por acidente, adquirirá uma convicção puramente musical, pois não existe muito no curso comum dos eventos humanos que permita virtudes musicais do tipo listado acima – continuidade, simetria, estabilidade rítmica – emergirem naturalmente. A realidade humana é desajeitada, oculta, enrolada, desmedida, incoerente e inconclusiva; a realidade musical é fluente, perspicaz, progressiva, pontual, dirigida e definitiva.[18]

Respondendo sobre qual seria a solução para esse conflito, Levinson (idem, p.296) diz que é possível perceber o importante papel das *convenções de representação em música* ao observar as mais bem-sucedidas obras operísticas. Tais convenções, quando bem expostas pelo compositor e também quando aceitas pelos ouvintes, possibilitam perceber a música sob o foco de suas funções dramá-

---

16 *"continuity, balance, symmetry, repetition, motivic economy, harmonic coherence, rhythmic drive, etc."*

17 *"close modeling of the psychological character and progression of the behaviors and actions transpiring in the course of the drama".*

18 *"the more music gives itself over to the slavish task of mimicking dramatic event, the less likely, except by accident, that it will achieve purely musical conviction, for there is not much in the usual course of human events that allows musical virtues of the sort listed above – continuity, symmetry, rhythmic stability – to emerge naturally. Human reality is jerky, hidden, convoluted, unmeasured, rambling and inconclusive; musical reality is flowing, perspicuous, progressive, punctual, directed and definitive".*

ticas ou associar estruturas formais da música que não seriam de um modo direto representacionais às ações, reações, motivações, pensamentos e sentimentos humanos apresentados no drama. É a partir dessas convenções musicais estabelecidas pelo compositor que a música consegue representar o mundo desordenado das paixões humanas sem perder a coerência própria de sua linguagem.[19]

As utilizações destas convenções dependem unicamente do estilo composicional do compositor e sua época. As mais comuns são primeiramente o recitativo e a ária, e posteriormente os conjuntos musicais unidos à ação dramática, os conjuntos em *concertato* e a música de cena. Cada convenção terá certamente suas particularidades e coerência própria no interior de cada obra de acordo com os recursos composicionais desenvolvidos em cada época e por cada compositor.[20] Por esse motivo, para que se possa compreender melhor como as convenções de representação em música conseguem cumprir funções dramáticas em cada obra é imprescindível uma

---

19 Levinson (1994, p.297) faz uma comparação entre a ária "Solche hergelauf'ne Laffen" da personagem Osmin da ópera *Die Entführung aus Serail* de Mozart e as declamações do *stile rappresentativo* em *L'Orfeo* de Monteverdi para exemplificar como seria possível a preservação da integridade do discurso musical na ópera pela convenção denominada *ária*. O autor afirma que na ária de Mozart a música sustenta o interesse do ouvinte mesmo que ele não tenha conhecimento da situação dramática envolvida, ao passo que isto não seria possível no estilo declamatório de Monteverdi. Na ária, a música conseguiria cumprir suas funções dramáticas por meio da linguagem musical propriamente dita.

20 Um dos maiores exemplos desses recursos foi o desenvolvimento do *leitmotiv* por Wagner ou da melodia recorrente por Verdi. Kerman (1990, p.161) ressalta que "a repetição de fragmentos musicais com algum tipo de intenção simbólica não é algo desconhecido dos primeiros tempos da ópera; podem se encontrar exemplos nas quatro óperas mais famosas de Mozart, para não falar do *Orfeu* de Monteverdi. Mas a repetição temática como uma técnica dramática não tinha como se realizar antes do advento da ópera contínua no século XIX. Temas recorrentes forçam o ouvinte a relacionar um momento do drama com outro, forçam-no a pensar além das rígidas fronteiras entre os números; são genuinamente contínuos no gênero que produzem. Tiveram melhor utilização nas óperas de Verdi e Wagner, mas de modos que são muito diferentes e característicos da solução operística individual de cada compositor".

pesquisa sobre o estilo composicional do compositor e da época em que a obra foi composta.

De um modo geral, cada ópera, em qualquer estilo, cria já no interior da própria obra uma linguagem musical que estabelece tensão e repouso, ou melhor, conflito e resolução. Essa relação é certamente a relação mais básica que a música estabeleceria junto ao drama, independentemente das convenções ou do estilo composicional. Exemplificando essa questão, Kerman (1990, p.218-9) explica que em *Wozzeck*, o terror e a loucura não estão simplesmente retratados pela linguagem contemporânea de Berg. O autor afirma que de certa forma seria evidente que os "ritmos abruptos e irregulares e as linhas vocais largamente espaçadas, a orquestração descontínua e o alto nível de dissonância" evocariam "reações emocionais mais tensas do que (digamos) as sugeridas pelo idioma de Mozart". No entanto, a música, assim como a arte em geral, "é excelentemente flexível; com um pouco de persuasão por parte do artista, qualquer estilo estabelece sua própria coerência imaginativa, seu próprio fundamento racional convencionalizado". Assim, aquilo que fosse aceito no interior de uma obra momentaneamente como normal qualificaria outra passagem distinta como anormal. Certamente foi essa relação que possibilitou à música de diferentes épocas e de diferentes idiomas musicais exercer as mesmas funções dramáticas ao longo dos tempos.

Observa-se que a música exerce três funções dramáticas básicas na ópera: 1) caracterização ou revelação do *interior* de uma personagem; 2) caracterização e definição de uma *ação*, seja ela executada externa ou internamente; e 3) estabelecimento de uma *atmosfera* ambiental, cultural ou emocional (ibidem, p.251).

Caracterização ou revelação do interior de uma personagem

A música pode "completar as informações sobre o pensamento e a ação de um personagem com uma introvisão da vida mais interior

de seus sentimentos", fornecendo subsídios para identificação do conteúdo subjetivo e emocional que o envolve (ibidem, p.251).

Observemos que a música usada para essa finalidade é certamente vista com mais frequência nas árias, talvez por elas representarem quase sempre os monólogos das personagens operísticas, e por serem esses os momentos líricos que proporcionam uma revelação de si mesma por parte da personagem ao público. No entanto, é preciso ressaltar que nem todos os compositores estabeleceram as suas convenções musicais representativas baseadas em árias. Assim, é possível encontrar momentos nos quais a música exerce essa função dramática em qualquer convenção mediante a associação evidente da combinação dos elementos e recursos musicais à situação emocional de uma personagem.

Complementando, tomemos como exemplo como a música contribui na revelação do caráter de uma personagem em *Otello* de Verdi. Nos trechos em que Iago trama suas intrigas, a escala cromática é um elemento musical que se faz evidentemente presente. Levando em consideração que o cromatismo provoca um efeito tanto de instabilidade harmônica quanto de distorção melódica, não poderíamos afirmar que é um recurso que revelaria o caráter persuasivo, astuto e dissimulado da personagem? Também na ópera *La traviata* esse compositor conseguiu caracterizar, basicamente pela construção melódica das linhas vocais, as mudanças ocorridas na personalidade da protagonista Violetta ao longo do enredo. De uma mulher vivaz, fascinante e graciosa, bem representada pela leveza e virtuosidade vocal, Violetta torna-se uma mulher angustiada pela impossibilidade de continuar vivendo seu romance com Alfredo, por sentir-se abandonada e pela sua doença mortal. Essa angústia é certamente revelada pela mudança no caráter melódico de suas linhas vocais que tomam um contorno mais lírico e dramático.

A mudança na harmonia e a escolha das tonalidades, a condução melódica e a densidade do acompanhamento orquestral são certamente fatores importantes e constantemente associados ao humor e ao sentimento das personagens. No entanto, não se deve esquecer o importante papel que as sonoridades específicas dos instrumentos

orquestrais, quando evidenciados em passagens solistas, exercem na descrição do caráter emocional da personagem. Como exemplo disso, observemos o efeito que a sonoridade do solo de trompa ou do acompanhamento de harpa assume para revelar o sentimento de opressão e melancolia vivenciado pela personagem Giulietta na sua ária "Oh! Quante volte" em *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Ou ainda, na passagem "Amami, Alfredo" de *La traviata* de Verdi, o rufar dos tímpanos e da *gran cassa* apresentam quase uma ilustração sonora da sensação corpórea proveniente do estado de desespero vivenciado por Violetta.

Um dos recursos que reflete com bastante precisão o estado interior das personagens na ópera é a recorrência do material temático. Uma melodia ao retornar traz consigo a ideia associada anteriormente a ela, e a traz contrastando com o contexto dramático do presente momento. É possível encontrar um excelente exemplo disso novamente em *La traviata*, na cena em que Violetta lê a carta de Giorgio Germont no ato III. A melodia "Di quell' amor", anteriormente cantada por Alfredo e Violetta retorna, tocada agora somente pela primeira estante dos primeiros violinos. Como uma óbvia rememoração dos dias felizes que Violetta teve ao lado de seu amado Alfredo, a melodia contrasta com o sentimento de solidão e abandono que a personagem vivencia naquele (então presente) momento.

Contudo, Kerman (ibidem, p.254) ressalta que um problema ao observar a caracterização de uma personagem pela música é que alguns compositores "sempre aplicaram músicas aproximadamente do mesmo tipo a todos os seus personagens, mais ou menos indiscriminadamente". Na verdade, a reutilização do material musical era uma prática vinda desde o barroco e que prevaleceu até a metade do século XIX. O "autoempréstimo" musical era um recurso comum e necessário em virtude da velocidade com que as óperas deviam ser compostas e encenadas.[21]

21 Smart (2000, p.27) cita uma quantidade de pesquisas sobre música "autoemprestada", ou melhor dizer, reciclada, de compositores como Händel, Vivaldi, Rameau, Rossini, Donizetti, Bellini e até mesmo de Berlioz.

No entanto, Michele Scherillo (apud Smart, 2000, p.28-9), ao tentar justificar possíveis trechos que teriam sido "autoemprestados" por Bellini da inacabada ópera *Ernani* em *La sonnambula*, apoia-se na afirmação de que a música é uma forma de expressão "indeterminada e elástica",[22] e por isso um motivo musical utilizado em uma ária *buffa* "poderia perfeitamente bem expressar um sentimento diferente".[23] Baseado nesse argumento, Smart (ibidem, p.48) também comenta que Bellini adaptou a *cabaletta* "Non è, non è tormento" da personagem Zaira da ópera de mesmo nome, na qual o "sentimento predominante é a vertiginosa antecipação de um iminente casamento"[24] no lamento "Deh tu, Deh tu bel'anima" de Romeo, no qual a personagem expressa a sua tristeza diante do corpo aparentemente falecido de sua amada na ópera *I Capuleti e i Montecchi*.

Segundo Greenspan (1977, p.168), em sua obra *The Operas of Vicenzo Bellini*, também citada por Smart (2000, p.49), a transformação do caráter jubiloso e saltitante da *cabaletta* de Zaira para o lamento melancólico de Romeo foi possível mediante alterações feitas em aspectos relacionados a tempo, ritmo, articulação e expressividade, e não tanto por causa das mudanças relacionadas à harmonia. De acordo com essa autora, a mudança de tonalidade veio somente em razão do desejo do compositor de "eliminar alguns dos muitos elementos de bravura"[25] presentes na *cabaletta* de Zaira. A articulação destacada sugerida na melodia da *cabaletta* foi substituída por ligaduras que indicam a intenção de *legato*, e o andamento não especificado, mas obviamente rápido, foi substituído pela indicação de *andante sostenuto*.[26]

Esse exemplo indica a grande flexibilidade que a mesma música tem de adaptar-se a várias qualidades de sentimentos mediante pequenos ajustes. O fato de haver uma disposição do espectador-

22 *"indeterminate and elastic"*.
23 *"could perfectly express a different sentiment"*.
24 *"prevailing sentiment is giddy anticipation of an imminent wedding"*.
25 *"to eliminate some of more bravura elements"* (Greenspan, 1977, p.168).
26 Para possível comparação dos trechos musicais, ver Smart (2000, p.50-1).

-ouvinte em relacionar os aspectos musicais ao que se passa dramaticamente no palco faz com que, em casos nos quais a música não se mostra tão obviamente relacionada às personagens, seja possível, mediante um esforço dos intérpretes, que ela seja adaptada criativamente por meio de pequenos ajustes interpretativos.

Caracterização e definição de uma ação executada tanto interna como externamente pelos personagens na cena

"A música, como a ação, existe no tempo e articula o tempo. Por isso, [...] se adapta especialmente bem à tarefa de espelhar, sustentar, moldar ou qualificar ações individuais – coisas feitas, passos tomados, eventos organizados e 'ações psicológicas' tais como decidir, renunciar e se apaixonar" (Kerman, 1990, p.251).

Muito frequentemente essa função dramática exercida pela música é associada à utilização do ritmo musical sincronizado à cena e aos acontecimentos da trama – não somente ao ritmo das notas, mas ao andamento, ao ritmo harmônico, à organização e à intervenção dos elementos musicais ocorridos simultaneamente aos acontecimentos do enredo. Assim, se em uma peça teatral são necessários vários ensaios para obter o ritmo certo e apropriado para a réplica das personagens, a velocidade das ações executadas, o momento exato das reações, em contrapartida na maioria das óperas a música dita tudo isso com precisão. No entanto, para que isso aconteça de maneira fluente no palco é extremamente necessário que os intérpretes estejam atentos à relação que o ritmo musical possui com o ritmo dos acontecimentos para agirem e reagirem em sincronia com a organização dos elementos musicais.

Em suas óperas, Puccini já estava atento a essa relação e em suas partituras já preestabeleceu a relação direta que os acontecimentos musicais deveriam ter com as ações executadas no palco. Como exemplo disso, podemos observar a cena da morte de Scarpia em *Tosca*. O compositor escreveu suas rubricas com detalhada precisão

ao descrever as ações executadas pelas personagens, o modo como são feitas e o exato momento em que essas ações deveriam ocorrer no fluxo dos acontecimentos musicais, buscando uma relação sincronizada entre música e cena.

Nem todos os compositores foram tão específicos e minuciosos escrevendo com detalhes na partitura a exata relação que almejavam. Todavia, é possível estabelecer essa afinidade interpretativamente por meio das incontáveis possibilidades que a música tem de relacionar-se com a cena e com a ação das personagens.

É fato que as árias, até a sua quase total dissolução no contínuo musical, foram reservadas para os momentos reflexivos, enquanto nos *ensembles*, *parlantes* e recitativos *acompagnati*[27] a ação era mais bem vinculada à música.[28] No entanto, com um pouco de esforço interpretativo podemos perceber que no interior das árias a ordenação dos elementos musicais pode sugerir ações interiores, como mudança de pensamento ou sentimento, decisões, reações etc. Nas óperas barrocas, por exemplo, nas quais os momentos musicais são reservados somente para aqueles reflexivos, sendo estes últimos separados das ações das personagens, torna-se difícil observar como a música poderia cumprir essa função. Contudo, se levarmos em consideração que cada seção de uma ária *da capo* possui um pensamento, ideia ou sentimento único, é possível encontrar uma ação

27 Os *ensembles* são conjuntos vocais em que a ação se desenvolve. Foram desenvolvidos pela ópera cômica e diferenciam-se dos *concertati* que possuem caráter reflexivo. Os recitativos *acompagnati* são aqueles acompanhados pela orquestra, diferentemente do recitativo *secco*, cujo acompanhamento consiste em um baixo contínuo executado geralmente pelo cravo. Já o *parlante* é uma convenção de representação em música intermediária entre o recitativo e a ária e também pode ser observado como *arioso*. Apesar de não ter sido o criador do *parlante*, foi Verdi quem melhor o desenvolveu. A maior característica dessa convenção são as linhas vocais de caráter declamatório sob um acompanhamento orquestral motívico, possibilitando assim a dissolução do recitativo para a entrada da ária. Para uma maior compreensão ver Kerman (1990).

28 Existem exceções, uma delas é a ária "Venite inginochiatevi" de Suzanna em *Le Nozze di Figaro* de Mozart, na qual essa personagem está vestindo Cherubino de mulher, e é possível associar o acompanhamento orquestral ao ritmo com que Suzanna executa suas ações.

interna ou uma reação vivenciada pela personagem que impulsiona para a mudança de cada seção. Ou seja, a reflexão vivenciada pela personagem na seção A impulsiona outra reflexão que é retratada na seção B que, por conseguinte, impulsiona-a novamente para retornar a refletir sobre o assunto anterior, porém sobre um novo ponto de vista em A. Há um movimento de pensamento que é demonstrado pela mudança de seções. Pode-se dizer que o mesmo ocorreria na mudança da ária *cantabile* para a *cabaletta*, visto que nesta convenção a ação é mais prolongada e evidente, já que impulsionada pelo *tempo di mezzo*.[29]

Dessa forma, pode-se observar que mesmo no interior de uma convenção destinada a representar somente aspectos interiores de uma personagem é possível encontrar ação por causa do contraste entre elementos musicais, mesmo que essa ação seja interior, como uma decisão, uma nova ideia ou uma reação emocional vinda a partir daquilo sobre o que a personagem acabou de refletir.

Estabelecimento de uma atmosfera ambiental, cultural ou emocional

A presença musical também pode estabelecer atmosferas por meio da inserção de estilos musicais próprios de certos lugares ou regiões ou por meio da apresentação de uma paisagem sonora própria de ambientes específicos (ibidem, p.261). Os barrocos já tinham o costume de retratar aspectos da natureza na música, como nas árias em que a voz imita o canto dos pássaros junto a um instrumento *obligato* ou nas árias *di tempesta*. Segundo Celletti (1986, p.120-2), a comparação já era um recurso frequentemente utilizado

29 *Tempo di mezzo* é a seção intermediária entre a ária *cantabile* e a *cabaletta* destinada a revelar uma ação da personagem ou a revelar um elemento da trama que impulsiona a personagem para um novo estado de espírito condizente com a virtuosidade vocal exigida na *cabaletta*. Geralmente feito a partir da entrada de uma nova personagem, de um recitativo, um coro etc.

na poesia da época. Com isso, os operistas italianos do século XVII atraíam-se pela descrição idílica do mar, do vento, do rio, assim como "o plácido escorrer da água, o seu murmúrio, o seu cintilar [...], o sopro carinhoso e o doce sussurrar entre as folhas, aos assobios e aos uivares dos pássaros".[30] Assim, aqueles compositores, ao retratar as contrastantes paixões das personagens, faziam-no pela comparação com os aspectos da natureza, utilizando recursos vocais e musicais que imitariam tais aspectos.

Quanto à possibilidade de estabelecer a atmosfera cultural de uma região específica, foi a partir da busca e das pesquisas de elementos sonoros musicais do folclore de cada região que os compositores puderam situar mais especificamente uma ópera em uma localização geográfica pela música, como podemos observar no orientalismo musical de *Madama Butterfly* e de *Turandot* de Puccini e no espanholismo musical de *Carmen* de Bizet e de *L'heure espagnole* de Ravel.

A música cria não somente uma atmosfera cultural de uma região específica ou uma descrição do ambiente físico, mas também atmosferas emocionais gerais impregnadas nas cenas.

> Todo mundo sabe, é claro, que a música é capaz de fornecer uma atmosfera contínua de uma densidade que, no drama declamado, só pode ser conseguida através de vários acessórios não verbais – cenário, iluminação, figurinos, estilo de representação. (E, é claro, o teatro declamado normalmente utiliza a música para ajudar na atmosfera). Mais interessante e mais significativo, do ponto de vista da intervenção da música no drama, são aqueles casos em que se faz a atmosfera penetrar a ação, o pensamento e o sentimento. (Kerman, 1990, p.261)

A atmosfera emocional estabelecida pela música é mostrada por um pano de fundo sonoro indicando a tensão ou harmonia entre os

30 *"il placido scorrere delle acque, il loro mormorio, il loro scintillio,* [...] *il sofio carezzevole e il dolce stormire tra le fronde, ai sibili e agli ululati procellosi".*

conflitos e desejos das personagens presentes em uma determinada cena. Nesse caso, muitas vezes as funções dramáticas já discutidas acima exercidas pela música ajudam ou mesmo resultam na criação dessa atmosfera.

Na cena do jogo de cartas na festa de Flora em *La traviata* de Verdi, pode-se observar como o acompanhamento musical sutilmente traça o pano de fundo retratando a tensão geral entre os convidados em razão do conflito entre Alfredo, Barão Douphol e Violetta. Representando de maneira evidente uma música tocada naquele momento da festa, o acompanhamento orquestral inicialmente cria uma atmosfera de suspense, coerente com a expectativa vivenciada por aqueles que se encontram na mesa de jogos e também com a chegada de Violetta e Barão. Esse clima é promovido pelo ritmo marcado e constante, de aspecto quase obsessivo, e também pela mudança de tonalidade do trecho anterior em dó maior para a sua subdominante menor (fá menor).[31]

Pequenas mudanças na harmonia, na textura e na orquestração vão sutilmente colorindo essa atmosfera, acalmando ou intensificando a tensão geral da festa determinada pelo jogo de cartas e pelos conflitos entre as personagens principais.

Observa-se também aqui o importante papel de uma convenção, não necessariamente exclusiva da ópera, mas muito utilizada nela para definir a atmosfera, denominada música de cena. Segundo Zoppelli (1990, p.29), música de cena é "uma reprodução no palco de atos musicais",[32] ou seja, um evento musical dentro da ópera, como, por exemplo, canções, baladas, serenatas, hinos, orações, invocações, danças e gêneros similares. O autor ressalta que a diferença entre uma ária e uma *canzone* é estabelecida pelo

---

31 Esse acompanhamento é intercalado por apartes da personagem Violetta, nos quais é revelado ao público o estado emocional da personagem perante as ações vivenciadas naquele momento da festa. A característica de aparte é confirmada pela mudança brusca no acompanhamento orquestral e no contorno melódico da linha vocal que toma um aspecto lírico, direcionando o foco do espectador ora para o interior de Violetta, ora para a situação exterior que ela vivencia.

32 *"a reproduction onstage of musical acts".*

relacionamento dessas duas convenções musicais e as personagens no palco. "Uma ária não é percebida por outros personagens como 'música', [...] pois envolve a explicação lírica de um sentimento interior; música de cena, contudo, é ouvida pelos outros como tal [...] e este 'ouvir' é uma condição do enredo"[33] (ibidem, p.36). Nessas passagens, a narrativa musical do compositor é suspensa por manifestações das próprias personagens, por eventos determinados por elas e não pelo compositor. Assim, o estilo das manifestações musicais das próprias personagens não necessariamente coincide com o estilo do compositor (ibidem, p.30).

Visto isso, pode-se perceber que a música de cena possui a função dramática primária de estabelecer a cor local de um lugar e de uma cultura ou, como ressalta o autor, definir uma situação ou ambiente, e assim foi muito usada pela *grand opéra* francesa. Pode estabelecer atmosferas emblemáticas ao "representar valores, símbolos dramáticos de um grupo ou mesmo de uma ideologia ou uma situação existencial",[34] como Zopelli afirma ser o caso do coro luterano em *Les Huguenots* de Meyerbeer e no *Ad nos ad salutarem undam* de *Le Prophète* do mesmo compositor (ibidem, p.31-2).

É importante observar que a música de cena, por ser um evento mimético de um evento da vida das personagens e não narrativo por parte do compositor, faz com que o público compartilhe o ponto de vista da personagem no palco. O estado mental da personagem pode entrar em contraste com a música que se passa no palco, bem como esse estado pode ser amplificado pela manifestação musical. Assim, "em uma dada situação musical, os espectadores assumem a mesma perspectiva de uma personagem",[35] obtendo uma maior

33 *"An aria is not perceived by other characters as 'music',* [...] *since it involves the lyrical explication of an interior sentiment; stage music, however, is heard by others as such [...] and this 'hearing' is a condition of the plot".*

34 *"represent dramatic values, symbols of a group or even of an ideology or an existential situation".*

35 *"in a given musical situation, the spectators assume the same perspective as a character".*

identificação com ela (ibidem, p.34). Ainda nas palavras de Zopelli (ibidem, p.34),

> [...] a audiência assume o ponto de vista e a perspectiva emocional dos protagonistas, e compartilha suas desintegrações, assim como o senso de confinamento e isolamento dos mesmos [dos protagonistas] de "outro mundo" inatingível, quer seja simbólico ou real.[36]

Muitas vezes as personagens ficam sabendo de notícias por via de um evento que envolve música de cena, como a descoberta da suposta morte de Giulietta por Romeo e Tebaldo, por meio de uma procissão funerária que passa pelos arredores, na ópera *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Assim, a música de cena pode ser utilizada como um excelente *tempo di mezzo* cumprindo as mesmas funções dramáticas de gerar uma ação interna (ibidem, p.34-5).

Em resumo, a música de cena é uma manifestação musical que se passa em tempo real e não em um tempo dilatado, retrata uma ação externa, como o ato de cantar uma serenata; assim, é um elemento de progressão temporal. Juntamente a isso, é também utilizada como convenção operística, pois a sua presença traz informações para as personagens e sobre elas, definindo uma atmosfera tanto psicológica quanto dramática (ibidem, p.37).

---

36 *"[...] the audience assumes the point of view and emotional perspective of the protagonists, and share in their disintegration as well as in their sense of confinement and isolation from an unattainable 'otherworld', whether symbolic or real".*

2
A atuação cênica do cantor de ópera

A forma não é nem musical nem teatral, é ambas; o performer operístico não é nem um cantor nem um ator, mas um cantor-ator.[1]

Wesley Balk

A dupla obrigação do cantor de ópera

A maior característica da *performance* dos cantores na ópera é a dupla obrigação de executar a música revelando o drama. É nos cantores que se encontra o cerne desta união entre drama e música, e é por esse motivo que eles devem ter um sólido comprometimento com essas duas facetas da ópera e com a sua integração. No entanto, a sensibilidade e a espontaneidade próprias do desempenho cênico contrastam e chocam-se com a racionalidade imanente à precisão técnica da execução musical. Wesley Balk (1981, p.3-5) tece uma simpática comparação entre os dois componentes existentes em um espetáculo operístico, comparando-os a dois reinos com considerá-

1 Em *The Complete Singer-Actor* (1981, p.12): *"The form is neither musical nor theatrical, it is both; the operatic performer is neither a singer nor an actor, but a singer-actor".*

veis diferenças políticas e culturais de modo a retratar o contraste de prioridades entre técnica e sensibilidade exigidas na *performance* de uma ópera. O autor conta que existem dois reinos que se encontram em disputa, "Musiconia e Theatrilvania, com suas capitais localizadas nas cidades de São Técnico e Sintaópolis respectivamente".[2] No meio desses dois territórios encontra-se um terceiro país não oficial chamado Operania, onde seus habitantes se encontram em uma constante confusão entre as respectivas leis por causa da guerra fria existente entre os dois territórios vizinhos. Porém, alguns dos habitantes de Operania uniram-se e formaram a Frente de Libertação dos Operanianos (FLO)[3] em busca de uma nação com suas próprias leis que equalizem as necessidades do próprio país.

Essa breve história criada por Balk retrata de modo metafórico que o espetáculo de ópera possui suas próprias necessidades performáticas. A presença das duas exigências na *performance* determina que ambas sejam aperfeiçoadas visando expandir os limites que envolvem cada uma delas. O aperfeiçoamento musical e vocal deve libertar os limites do corpo e da mente para a atuação cênica, e o aperfeiçoamento das habilidades dramáticas deve libertar as tensões vocais e corporais desnecessárias e, principalmente, estimular a expressividade dentro da execução musical. A excelência dessas duas facetas artísticas deve sempre encontrar-se equilibrada e visar à ampliação dos limites existentes entre elas.

Por mais que na ópera a música tenha um papel fundamental, cumprindo funções dramáticas, isso não significa que a execução musical deva ter prioridade sobre a atuação cênica. Stanislavski (1989, p.514), encenador que também se dedicou a compreender o gênero operístico e a trabalhar didaticamente o aspecto cênico dos cantores líricos, afirmava que

> É indispensável discutir que na maioria esmagadora dos casos predomina na ópera a música, [...], razão por que é ela que deve

2 *"Musiconia and Theatrylvania, with their capitals located in the cities of San Techniko and Feelitopolis respectively".*

3 *Operanian Libertation Front (OLF)*

> orientar e dirigir a criação do diretor de cena. Isto, evidentemente, não significa que o aspecto musical do espetáculo comandado pelo regente da orquestra deva esmagar a parte cênica, comandada pelo seu dirigente: o diretor de cena. Isto significa que a última parte, i. e, a cênica, deve igualar-se à musical, ajudá-la, empenhar-se em transmitir em forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explicá-los com o jogo cênico.

Isso ocorre porque mesmo sendo a música a "coluna vertebral" do drama operístico, é por meio do cantor e de sua atuação cênica que as mensagens específicas das palavras e as mensagens abstratas da música se somam e são apresentadas aos espectadores de forma unificada, possibilitando que as funções dramáticas exercidas pela música sejam reveladas e evidenciadas. Por isso, ambas as habilidades – musical e cênica – devem estar equilibradas e completarem-se entre si.

Wesley Balk (1981, p.8) ressalta que uma das suposições básicas a ser feita para a *performance* de uma obra operística é que na ópera, música e teatro têm igual importância, nenhum é servo ou inferior ao outro, caso contrário o espetáculo se tornaria um "concerto com efeitos cênicos ou uma peça teatral com música incidental".[4] O autor ainda acrescenta que isto não significaria que o relacionamento entre os elementos musicais e os elementos teatrais é sempre igual. O equilíbrio pode mudar de momento a momento e cada elemento pode dominar a qualquer hora. No entanto, o cantor, por ser o centro do espetáculo, deve sempre buscar uma espécie de relacionamento orgânico entre esses dois aspectos da ópera. Esse relacionamento deve ser mantido no centro de todos os momentos. A energia teatral de qualquer ópera "deve sempre estar em contato com o impulso musical, e a música deve sempre, de alguma maneira, vitalizar a declaração teatral".[5]

---

4 *"a concert with theatrical effects or a theater piece with incidental music".*

5 *"must always be in contact with the musical impulse, and the music must always, in some way, vitalize the theatrical statement".*

Além disso, como observam Helfgot e Beeman (1993, p.26-7), por mais que estejam nas árias os momentos mais dramáticos ou sublimes de uma ópera, elas consistem em apenas uma porcentagem do tempo em que o cantor está em cena.

> Na profissão da ópera, *performers* ficam no palco por aproximadamente três horas em cada *performance*, [...] durante as três horas de uma ópera, um cantor em um papel principal cantará apenas uma ou duas árias – três no máximo. Isso pode consistir de dez ou vinte minutos de canto. Para a maioria das três horas restantes, ele ou ela ficarão ocupados por todo o palco fazendo recitativos, cenas com outras personagens ou junto com outros *performers* em suas árias.[6]

Igualmente, como ressaltam os autores, existem muitas óperas, entre elas algumas das mais famosas, que requerem o uso da voz falada em vez do recitativo. Em *Die Zauberflöte* de Mozart, *Der Freischütz* de Weber, *La fille du Régiment* de Donizetti, *Die Fledermaus* de Strauss e *Carmen* de Bizet, é exigido não somente a voz potente da impostação lírica nas árias, mas também todas as nuanças sutis da fala natural e uma construção cênica semelhante à do teatro falado. E ainda sobre o aspecto vocal não se pode esquecer todo o repertório contemporâneo que se utiliza do *Sprechgesang*, exigindo uma união equilibrada entre a emissão falada e a cantada.

Visto isso, podemos afirmar que o cantor de ópera seria, de fato, um cantor-ator, engajado em interpretar a vida de uma personagem que é apresentada não somente pelas palavras e pelas situações ou conflitos expostos em cena, mas também pela música composta para tudo isto. A consciência dessa faceta do *performer* da ópera aparentemente existe há muito tempo. No entanto, as mudanças

---

6 *"In opera profession, performers are onstage for approximately three hours in every performance. [...], during the three hours of an opera, a singer in a leading role will sing only one or two arias – three at best. This may consist of ten to twenty minutes of singing. For most of the remaining three hours, he or she will be busy all over the stage doing recitatives, scenes with other characters, or setting up other performers for their own arias".*

ocorridas ao longo dos tempos exigiram que o cantor de ópera obtivesse um compromisso mais acirrado com suas habilidades de ator.

Breve histórico sobre a atuação cênica do cantor de ópera

Há muito tempo os cantores de ópera eram apreciados não somente pela maestria vocal, mas também por suas habilidades dramáticas usadas principalmente com o objetivo de comover a plateia. O que ocorre é que essas habilidades e exigências cênicas tinham características específicas em virtude da estética dos espetáculos de cada época e da expectativa do público. Vale citar que, de acordo com Rodney Gilfry (apud Lucca, 2007, p.1), no tempo de Mozart alguns cantores de suas óperas eram também atores, como era o caso de Emmanuel Schikaneder que, além de ser um ator shakespeariano do seu tempo, foi produtor, libretista e o primeiro intérprete de Papageno da ópera *Die Zauberflöte*. Do mesmo modo, a cantora que primeiramente interpretou Blonde da ópera *Die Entführung aus dem Serail*, Theresia Teyber, era uma grande estrela do teatro em língua germânica. Também nos espetáculos operísticos do barroco tardio italiano os grandes *castrati* eram igualmente admirados por suas habilidades dramáticas, porém a estética dessa época associava tais habilidades ao poder que a voz teria em comover a plateia por meio da *messa di voce*, ornamentos improvisados e condução das frases melódicas.[7] No entanto, é a partir de um artigo de Bennett Challis, publicado em 1927 no *The Musical Quarterly* que é possível entender o tipo de atuação e encenação estática que vingou ao longo das montagens operísticas até algum tempo atrás.

---

7 Ver Celletti (1986) e Pacheco (2006). Este último autor também comenta que, no século XIX, Manuel Garcia já afirmava que uma "maneira de desenvolver uma boa expressão do texto é conhecer o personagem que representa com profundidade e agir como se fosse ele. Ou seja, o cantor deve se valer de recursos teatrais para melhorar sua expressividade". Por isso, imperfeições sonoras poderiam ser utilizadas como recursos cênicos (Pacheco, ibidem, p.298).

Para Challis (ibidem, p.630-1), a atuação ideal seria aquela que "francamente confessa sua natureza convencional"[8] no palco e não aquela baseada na cópia do realismo da vida. Baseado principalmente na interpretação do drama wagneriano, o autor afirma que os cantores precisariam apenas "interpretar a um papel de Wagner 'como ele está lá' na partitura".[9] Dessa maneira, os cantores produziriam o que o autor chama de poder interior e organicidade na atuação. Reconhecendo "a completude da estrutura dramática como a encontram na partitura"[10] e ao se identificarem com o "ponto de vista e sentimento do compositor",[11] os cantores se tornariam coautores da obra junto a ele, necessitando assim apenas de suaves direções do "*Regie*" [sic].

No entanto, Challis (ibidem, p.631) aponta a falta da capacidade de certos cantores em compreenderem a continuidade dramática, descansando e esmorecendo nos minutos nos quais não cantam ou extrapolando em uma dramaticidade exagerada e artificial, e propõe uma técnica de atuação que combateria esses comportamentos danosos para o drama.

> Estas pausas são um dos testes supremos. É ruim, claro, ter "buracos" visíveis em qualquer *performance*, e um assim chamado ator, em qualquer palco, passivamente esperando pela sua próxima deixa e obviamente entediado com seus arredores, se torna muito próximo de ser um aborrecimento público; porém o extremo oposto, quando um superentusiasta se entrega em contorcionismo e caretas que apenas servem para distrair a atenção do público do centro da ação, é às vezes igualmente prejudicial. Deveria existir uma maneira de preenchimento discreto das pausas, sem recorrer à "contracena" arbitrária e frequentemente sem sentido, e em todo

8 *"frankly confess its conventional nature".*

9 *"to render a Wagner role 'as it stands there' in the score".*

10 *"the completeness of the dramatic structure as they find it marked out in the score".*

11 *"the author's standpoint and feeling".*

drama real – especialmente no drama musical – a solução mais eficaz é quase sempre encontrada no mais simples dispositivo: o inteligente uso da *pose parada*.[12]

Para esse autor, o uso da pose parada seria algo subestimado por muitas pessoas e considerado um artifício antinatural exatamente por muitas vezes ser pensado erroneamente como "uma posição particularmente ereta e 'impressionante' do corpo".[13] Challis (ibidem, p.632) explica no que consistiria esse mecanismo de atuação cênica:

> De fato, qualquer uma das inumeráveis posições das quais o corpo humano é capaz pode ser usada efetivamente como uma pose e parecerá natural qualquer que seja a sua forma externa, desde que tenha sido adaptada à situação, ou seja, desde que o verdadeiro instinto de um artista a tenha criado como uma parte orgânica de um todo. É igualmente importante, contudo, que o artista que tenha criado uma pose eloquente seja capaz de segurá-la e deixá-la "infiltrar-se", para abandoná-la apenas por uma transição tão natural para outra igualmente efetiva que essa transição seja quase imperceptível. A impressão deve ser estática para a duração de uma dada pose; o menor movimento descuidado pode ser suficiente para despedaçar um fino efeito dramático em fragmentos.[14]

---

12 *"These pauses are one of the supreme tests. It is bad, of course, to have visible 'holes' in any performance, and a so-called actor, on any stage, passively waiting for his next cue and obviously bored with his surroundings comes very near to being a public nuisance; yet the opposite extreme, when the over-zealous indulge in contortionism and grimaces which only serve to distract the public's attention from the center of the action, is sometimes equally detrimental. There should be a way of discreetly filling in the pauses, without resorting to arbitrary and often meaningless 'contrascena', and in all real drama – especially musical drama – the most effective solution is nearly always to be found in the simplest of devices: the intelligent use of the* still pose*".*

13 *"a particularly erect and 'striking' position of the body".*

14 *"As a matter of fact, any one of the countless positions of which the human body is capable may be used effectively as a pose and will seem natural whatever its out-ward form, provided it suits the situation, i.e., provided the true instinct of an artist has created it as an organic part of the whole. It is equally important,*

Ou seja, o lapso de um movimento como a necessidade de o cantor ajustar seu figurino ou arrumar algum adereço seria o suficiente para quebrar a ilusão mítica e glamorosa do drama operístico. Nas palavras do autor: "Brünhilde mesmo a caminho da guerra e montada sobre seu cavalo pode facilmente estar pensando ocasionalmente em 'acertar seu cabelo', porém a visão de uma celebrada Brünhilde do palco ajustando sua peruca no meio da cena pode facilmente ser grotesca".[15]

A "*intensidade* e *continuidade* da linha dramática"[16] são consideradas por Challis (ibidem, p.633-4) como elementos de extrema importância, e a pose parada, ao contrário do que se pensa, não denotaria passividade somente pela ausência de uma ação exterior, pois "a adição de música ao drama muda o foco do interesse dramático do lado de fora para o lado de dentro, dos fatos e acontecimentos casuais externos para os conflitos e emoções internas".[17] Por esse motivo o autor argumenta que a técnica da pose eliminaria qualquer gesto externo não efetivo e produziria o máximo de expressão pelas atitudes sustentadas, possibilitando o uso dramático dos olhos e da expressão facial.

O autor ressalta que essa técnica de sustentação e continuidade dramática só seria possível por causa da grande contribuição da música ao drama. Por isso, Challis (ibidem, p.636-7) associa esse mecanismo cênico mais proximamente ao drama wagneriano em

---

however, that the artist who has hit upon an eloquent pose be able to hold it, to let it 'soak in', and then only abandon it through such natural transition to some other equally effective one, as is almost imperceptible. The impression must be static, for the duration of a given pose; the least careless movement may suffice to shatter a fine dramatic effect into fragments".

15 *"Brunhilde even on the war-path and mounting her charger, can readily be thought of as having occasionally to 'fix her hair', yet the spectacle of a celebrated Brunhilde of the stage adjusting her wig in the middle of a scene, may easily be grotesque".*

16 "Intensity and continuity *of the dramatic line".*

17 *"The addition of music to the drama shifts the focus of dramatic interest from the outside to the inside, from facts and casual outer happenings to inner conflicts and emotions".*

virtude do uso incessante de *leitmotiv* e da continuidade musical intimamente ligada à continuidade dramática. Nesse caso, a troca das poses seria feita como "um tipo de *legato* que foi trazido para dentro da ação, [...] quase como uma reflexão direta da linha musical".[18] Assim, o cantor não precisaria temer qualquer efeito causado por uma movimentação previamente estudada, pois essa técnica, por ser associada à música, "produz uma natureza não menos natural, porém mais sublime".[19]

No entanto, não é em todo drama operístico que a técnica funcionaria e causaria algum efeito dramático. Challis (ibidem, p.638) afirma que em poucos dramas musicais anteriores a Wagner seria possível utilizar esse mecanismo. Apesar disso, o autor continua seu artigo tecendo comentários sobre as escolas antigas de atuação e, baseando-se nesse tipo de atuação próprio para o drama wagneriano descrito acima, estabelece qual ele consideraria a melhor atuação em outros estilos de drama musical anteriores.

Mediante uma crítica do autor às óperas mais antigas que utilizavam a tradicional convenção da separação música *versus* recitativo, Challis (ibidem, p.639) comenta a existência de antigas escolas de atuação:

> De um híbrido deste tipo, metade música para seu próprio bem e metade um pobre substituto do drama falado, não se pode esperar produzir uma técnica específica de atuação, e as poucas exteriorizações estereotipadas que ela produziu, tais como interromper a passos largos com o coquetismo elegante do "pé oculto" antes de cada passo novo – dogma para as estrelas operísticas de cinquenta anos atrás – ou são em quantidades desprezíveis ou de qualquer forma não merecem o nome de atuação. Isso não altera o fato de escolas de atuação operística terem florescido abundantemente por gerações, em Milão, Paris e outros centros; porém o que eles têm ensinado,

---

18 *"a kind of legato were brought into the action [...] almost as a direct reflection of the musical line".*

19 *"makes natural not less natural, but more sublime".*

afora tais formalismos puramente externos como esse acima, é a ação da palavra-drama pura e simples. Seus métodos frequentemente diferem muito claramente, contudo, daqueles de qualquer afirmação de professores do senso comum. Havia um Maestro M., por exemplo, uma celebridade dos velhos tempos de Milão, que fez sucesso com um impressionante sistema de "preliminares" consistindo de uma lista numerada de gestos e posições, exatamente descritas, que deviam esgotar as possibilidades de todas as emoções humanas e com cujos números seus pupilos eram solicitados a adornar suas partituras de piano antes de começarem qualquer atuação em si, escrevendo "gesto nº 67" sobre esse compasso, "nº 29" sobre aquele etc.[20]

Apesar de hoje pensarmos no método citado acima como um absurdo sistema de padronização cênica, Challis não demonstra nenhuma oposição severa a respeito, e ainda acrescenta que houve muitos cantores que foram muito bem-sucedidos na utilização do método por causa do triunfo do talento pessoal de cada um.

Mais adiante, o autor recomenda para uma boa atuação, em qualquer estilo operístico, que o cantor deve "praticar e cultivar amplos movimentos em curvas, [...] evitar todo gesto angular exceto para

20 *"A hybrid of this sort, half music for its own sake and half a poor substitute for spoken drama, cannot be expected to produce a specific technique of acting, and the few stereotyped externals that it did produce, such as the halting stride with the coquettishly poised 'hind foot' before each new step – dogma for operatic star of 50 years ago – are either negligible quantities or do not deserve the name of acting in any event. This does not alter the fact that schools of operating acting have flourished abundantly for generations, in Milan, Paris and other centers; yet what they have taught, aside from such purely external formalism as above, is the action of the word-drama pure and simple. Their methods often differ very decidedly, however, from those of any commonsense teacher declamation. There was Maestro M., for example, a celebrity of the old days in Milan, who had worked out a most amazing system of 'preliminaries' consisting of a numbered list of exactly described gestures and positions, supposed to exhaust the possibilities of all human emotion, and with the numbers of which his pupils were required to adorn their piano-scores before beginning any actual acting, writing 'gesture No. 67' over this measure, 'No. 29' over that, etc".*

efeitos cômicos",[21] ou seja, todo gesto de braços ou mãos deve começar a partir dos ombros e não dos cotovelos; "evitar passos curtos e de joelhos enrijecidos",[22] estudar a expressividade do olhar longo e natural, "fazer tão poucos gestos quanto possível e aprender o valor de permanecer perfeitamente parado"[23] e, principalmente, "manter os olhos direcionados sob condições normais à galeria superior e não à inferior"[24] (ibidem, p.641).

Com o artigo de Challis é possível compreender o tipo de atuação que teria sido creditada durante muito tempo como a atuação correta e ideal para a ópera, na qual os cantores se movimentam pouco, deixando a expressividade e comunicação do drama a cargo somente da música, da voz e da expressão facial. Já, desde essa época, havia uma preocupação com o controle dos movimentos desordenados e incoerentes e de uma sustentação dramática feita a partir da própria obra. Certamente, a técnica teorizada por Challis reflete a utilização comum de uma economia de movimentos e a utilização de certas convenções corporais que se tornariam clichês resultando em encenações quase fotográficas das óperas.

Sem qualquer crítica sobre o sucesso do resultado obtido sobre o público daquela época, observa-se que inúmeras mudanças ocorridas ao longo dos tempos, principalmente quanto ao avanço da tecnologia, resultaram em certa resistência do público atual em apreciar este tipo de atuação calcada somente na fotografia visual e na comunicação do drama por meio da voz e da orquestra. Segundo Helfgot e Beeman (1993, p.2), a exigência da audiência quanto a um espetáculo de ópera mudou. Hoje, é exigida dos *performers* uma gama maior de habilidades que anteriormente não era tão relevante. A grande mudança ocorrida foi a lenta transformação do espetáculo puramente vocal e musical em um espetáculo teatral. Para tais au-

---

21 *"To practice and cultivate broad movements in curves,* [...] *to avoid all angular gesture excepts for comic effects".*

22 *"to avoid short stiff-kneed steps".*

23 *"to make as few gestures as possible, and to learn the value of standing perfectly still".*

24 *"to keep the eyes directed under normal conditions at the upper gallery, not lower".*

tores, foi o advento da tecnologia que iniciou essa transformação, e as principais mudanças que influenciaram a ópera foram a inclusão de legendas nos espetáculos operísticos e o estabelecimento da televisão e do cinema como duas das mais influentes formas de entretenimento moderno.

O frequente uso de legendas nos espetáculos fez que o texto da ópera adquirisse uma importância maior, pois a legenda possibilita ao público entender o significado de todas as palavras que estão sendo cantadas. Com isso, o contexto dramático *específico* da obra é absorvido com mais facilidade pelo público que passa a exigir uma coerência maior na atuação dos cantores. As cenas, ações e reações saem do âmbito generalizado e abstrato da representação essencialmente musical e passam a ser compreendidas também pelo significado específico do texto, necessitando assim uma representação cênica também mais específica por parte do cantor.

A visão tradicional da ópera também sofreu uma rápida mudança e influência das outras formas de entretenimento. Hoje, a televisão e o cinema são formas de entretenimento tão presentes na vida cotidiana das pessoas que invariavelmente influenciam na expectativa do público comum perante um espetáculo teatral, incluindo a ópera. A fidelidade na representação da vida cotidiana e das ações retratadas nas novelas e películas cinematográficas, e o uso ilimitado dos efeitos especiais para reprodução ou criação de uma realidade ficcional condicionam as pessoas a aceitarem a estética da verossimilhança e do naturalismo e a rejeitar o excesso de convenções e uma demasiada teatralidade. Igualmente, para um público acostumado à variedade e ao dinamismo do entretenimento oferecido nos tempos atuais, uma encenação com o modo de atuação defendido por Challis seria sinônimo de monotonia.

> Numa época na qual as opções de entretenimento estão aumentando diariamente, na qual a maioria das casas recebe pelo menos 150 canais de TV a cabo, na qual música e vídeo podem agora ser levados a qualquer lugar por aparelhos portáteis, na qual o vídeo de *internet* a cabo é agora um lugar-comum, a competição pelo dólar

gasto em entretenimento é maior agora que talvez em qualquer época da história.

[...] Diretores de ópera e *designers* são incumbidos de criar produções visual e intelectualmente comprometidas. *Cantores* de ópera devem fazer sua parte para desenvolverem personagens que sejam completas, críveis e verdadeiras. Isso requer boa atuação. O cantor de ópera que não cria uma personagem crível pela aparência, pelo movimento e pela atuação é cada vez menos tolerado. (Lucca, 2007, p.2)[25]

Para Helfgot e Beeman (1993, p.2), a possibilidade de os espetáculos de ópera serem televisionados também foi um fator de influência. Nas palavras dos autores: "Ópera na televisão e videocassete continuará a ser uma importante avenida para a difusão da arte com o aumento da audiência na ópera. Quando a audiência retorna ao teatro que foi visto televisionado ou filmado,[26] é impossível para ela não comparar os dois modos de produção".[27] Também, por meio dos recursos de *close-up*, esses filmes proporcionam aos seus espectadores um detalhamento da expressão dos cantores, exigindo deles capacidades cênicas bem mais sutis e um refinamento na representação das personagens retratadas. Em algumas filmagens que são gravadas em estúdio, como filmes e não como montagens

---

25 *"In a age where entertainment options are increasing daily, where most households receive at least 150 cable TV channels, where music and video can now be taken everywhere on portable players, where internet streaming video is now commonplace, the competition for the entertainment dollar is greater now than perhaps at any time in history.*
[...] Opera directors and designers are charged with creating productions that are visually and intellectually engaging. Opera singers *must do their part to develop characters that are complete, believable and truthful. This requires good acting. The opera singer who does not create a believable character, through appearance, movement and acting, is less and less tolerated".*

26 Ou, pensemos aqui, em qualquer teatro ou espetáculo de ópera.

27 *"Opera on television and videocassette will continue to be an important avenue for the spread of the art as it widens the opera audience. When the opera audience returns to the theater having seen television or film, it is impossible for them not to compare the two production modes".*

ao vivo, existe a facilidade da edição e até mesmo da dublagem. Desse modo, o cantor pode intensificar a sua interpretação cênica sem que haja algum deslize técnico vocal. E assim, ao assistir a tais filmes, o público cria quase inconscientemente uma expectativa de encontrar a naturalidade cênica no palco ao vivo, ou seja, de que a dinâmica do espetáculo não seja condicionada às limitações cênicas que a técnica vocal lírica implicaria.

Atualmente, a facilidade em encontrar uma gravação de qualquer ópera do repertório encenada é imensa. Dessa forma, as gravações exerceriam certa concorrência com o espetáculo em si, e com isso, se exigiria que o espetáculo ao vivo se transformasse em algo mais dinâmico e inovador. Essa facilidade de obter a gravação de uma montagem operística de diversos níveis de qualidade faz a expectativa do público em relação ao espetáculo estar voltada muito mais para a interpretação e para a encenação da obra do que para o conhecimento e apreciação da obra em si. A interpretação do encenador tornou-se um elemento fundamental, seja a respeito da reprodução fiel de uma época ou da originalidade de uma releitura, seja a respeito da atualização e adaptação de uma obra e associação desta a questões atuais.

Hoje, a encenação de espetáculos teatrais, e nisso inclui-se a ópera, não é mais considerada somente como uma reprodução cênica fiel à obra escrita de um autor, mas também uma forma de arte, de criação. Durante o século XX, a encenação evoluiu consideravelmente, quer por causa das questões relativas à limitação dos recursos econômicos disponíveis para uma encenação, quer por causa daquelas referentes aos avanços tecnológicos e das necessidades impostas pelos espaços físicos disponíveis.[28] Isso estimulou a criatividade

28 O exemplo mais comum da influência desses avanços nos espetáculos de ópera encontra-se nos recursos de iluminação. O uso de candelabros e lâmpadas a óleo utilizados para iluminação dos espetáculos no passado requeria uma "linguagem de gestos mais melodramática", ao passo que hoje o avanço da eletricidade e tecnologia de iluminação possibilitam ao público a apreciação de uma atuação mais elaborada na sutileza dos pequenos detalhes (Burgess; Skilbeck, 2000, p.163). O avanço dos recursos de iluminação e também a possibilidade

dos encenadores, implicando um uso quase ilimitado da inventividade.[29] Desse modo, o cantor também teve de se adaptar a essas inovações, aperfeiçoando suas habilidades cênicas para que pudesse servir de forma mais dinâmica e flexível à criatividade do encenador.

> É pelo jogo físico dos atores que não são mais apenas cantores, e sim virtuoses e atletas afetivos, que o teatro veio renovar a encenação de ópera outrora estática, sem imaginação e exclusivamente escrava da música. Chéreau com o *Ring* de Wagner, Brook com *Carmen*, Lavelli com *Madama Butterfly* levaram os cantores a seus limites físicos e livraram a encenação de suas convenções obsoletas. (Pavis, 2007, p.268)

Helfgot e Beeman (1993, p.X) ainda acrescentam que "o dilema que afeta aqueles que amam a ópera como uma arte envolvente, em vez de uma arte de museu, é como mantê-la como uma forma contemporânea de entretenimento".[30] No entanto, isso se torna difícil se a maioria dos cantores não for treinada "para mover-se, pular, correr, caminhar ou mesmo usar a voz de fala no palco".[31]

Quanto a montagens modernas que envolvem uma atualização da simbologia arquetípica da ópera, como, por exemplo, sua adaptação a contextos distintos do original e a criação de novas associações entre seus elementos internos, dos cantores é exigida não apenas uma completa compreensão da obra em si e da personagem no seu contexto original, mas também uma capacidade interpretativa de compreendê-la em outros contextos. Dessa forma, o can-

---

da utilização de projeção de imagem influenciaram muito a atuação cênica dos espetáculos. Inclusive, em muitos casos, esses recursos substituem mobílias e utensílios do cenário, deixando o palco quase nu e exigindo um dinamismo maior do ator na peça teatral ou do cantor na ópera.

29 Sobre a evolução da encenação de espetáculos tanto teatrais quanto operísticos, ver Roubine (1998).

30 *"The dilemma facing those who love opera as an evolving art, rather than as a museum art, is how to maintain it as a contemporary form of entertainment".*

31 *"to move, jump, run, walk, or even use their speaking voices onstage".*

tor necessita ampliar o seu conhecimento geral histórico para ter a capacidade e flexibilidade de aceitar e realizar essas associações e exercitar sua capacidade imaginativa para tanto.

Finalmente, segundo Helfgot e Beeman, não seria possível desconsiderar a guinada ocorrida na técnica teatral a partir da publicação das teorias de Stanislavski:[32]

> Na ópera parece existir uma divisão histórica. Depois dos anos 1950, o público começa a exigir uma atuação "realística" do *performer* de ópera para se adequar a um novo gosto estético do teatro "falado". As técnicas do *New York Actor's Studio* para o treinamento de atores, baseadas livremente na versão do método de Konstantin Stanislavski, vieram a tornar-se uma norma de palco. (ibidem, p.69)[33]

As teorias de Stanislavski forneceram as bases para uma nova escola de representação. Aquilo que hoje compreendemos ser o ponto de partida para o trabalho de um ator certamente encontra sua origem nas teorias desse encenador. Mesmo que o público tenha começado a exigir uma nova estética de atuação na ópera por comparação com a representação mais naturalista dos espetáculos teatrais vinda dessa nova escola de atuação, antes disso, já no final de 1918, essas teorias estavam sendo aplicadas junto da realidade da ópera na Rússia pelo próprio Stanislavski. Ao participar como diretor do Estúdio de Ópera do Bolshói, o encenador passou a trabalhar os fundamentos de seu método com os cantores de ópera e, mesmo compreendendo e respeitando as características específicas do gê-

---

32 Basicamente os dois livros mais importantes: *A preparação do ator*, publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1936, e *A composição da personagem*, publicado treze anos depois.

33 *"In opera there seems to be a historic divide. After the 1950s, the public began to demand 'realistic' acting of opera performers to conform with new aesthetic tastes on the 'speaking' stage. The New York Actor's Studios techniques for training actors, based loosely on a version of Konstantin Stanislavski's methods, came to be the stage norm".*

nero operístico, tratou o cantor como um verdadeiro ator, dirigindo inúmeras montagens e, segundo relatos, iniciando um novo estilo de atuação no gênero.[34] Essa experiência foi redigida por um dos cantores participantes, Pavel Rumyantsev, e traduzida e publicada em 1975 nos Estados Unidos. Com isso passou a ser também um material importante na divulgação e influência quanto à importação desse estilo de atuação para o gênero operístico.

O cantor de ópera como ator

Apesar das diferenças evidentes entre os gêneros, hoje a atuação cênica do cantor de ópera é comparada à de um ator de teatro. Porém, antes de examinarmos exatamente os pontos em que as duas realidades artísticas diferem, analisaremos aquilo que é possível tomar como semelhante, importando conhecimentos sobre técnica de interpretação referente ao ator para a realidade do cantor de ópera, na intenção de auxiliá-lo a compreender e desenvolver essas habilidades que hoje são tão essenciais.

A comparação entre a atuação cênica na ópera e a atuação no teatro é geralmente dificultada pelo fato de a ópera ser um tipo de teatro estilizado, impossibilitando uma cerrada aproximação com a estética naturalista. Como ressaltam Burgess e Skilbeck (2000, p.158), mesmo que haja uma tendência dos espetáculos de ópera a caminharem em direção à representação naturalista, a formalizada estrutura musical e as exigências específicas que se impõem ao cantor impedem que sua representação cênica atinja um grau de naturalismo como visto nos filmes ou na televisão. Talvez seja nesse ponto que reside um grande mal-entendido, pois a estilização ima-

34 Em 1924 o Estúdio foi separado do Bolshói e chamado de Estúdio de Ópera de Stanislavski. Como afirma Rumyantsev (1998, p.210), a estreia de *A noiva do Czar* de Rimsky-Korsakóv em 28 de Novembro de 1928 foi proclamada um fato histórico. O autor cita duas críticas da estreia que relatam o entusiasmo pelo fato de essa montagem ter aberto "uma nova era na ópera".

nente ao gênero operístico também não significa uma desculpa para uma atuação estereotipada, baseada em clichês ou descomprometida com a espontaneidade da representação de uma realidade. Como afirmam os autores citados acima, "uma *performance* estilizada [...] não é simplesmente o oposto de uma *performance* 'naturalista'".[35] A estilização pode tomar algo que é fiel à natureza e transformá-lo em algo mais abstrato ou relacionar uma ideia abstrata a algo concreto na tentativa de aproximá-la daquilo que se assemelharia à vida real sem comprometer sua concepção abstrata original. No entanto, ao explorar qualquer estilo de *performance*, o cantor deve ainda permanecer verdadeiro, o que não necessariamente o confinaria a um estilo de atuar naturalista. "Verdade e sinceridade emanam dos sentimentos mais íntimos do *performer*",[36] e fazem-se presentes somente quando o cantor "põe-se a cantar e atuar como uma expressão necessária do estado mais profundamente interior de sua personagem".[37]

Visto isso, é possível pensar que o tipo de atuação que o cantor de ópera devesse desenvolver e que o aproximaria da arte do ator não seria necessariamente uma "atuação naturalista", mas sim uma "atuação orgânica". Hagen (2007, p.195) define que "trabalhar organicamente, atuar de forma orgânica, criar um ser humano orgânico" significa "criar algo vivo e de dentro para fora, em vez de saltar para ilustrações de algo preconcebido".

Existe uma diferença significativa entre simplesmente caracterizar uma personagem e construí-la solidamente. A atuação simplesmente naturalista não consegue estabelecer essa diferença, mas uma atuação orgânica sim, indistintamente à estética e ao gênero teatral no qual se insere. Em uma montagem tradicional ou moderna, dentro de uma estética naturalista ou que assume a teatralidade,

---

35 *"A stylised performance, [...], is not simply the opposite of a 'naturalistic' performance".*

36 *"Truth and sincerity emanate from the performer's inmost feelings".*

37 *"undertake to sing and act as a necessary expression of your character's inmost state".*

a atuação cênica construída organicamente revela a espontaneidade e o profundo compromisso do artista com a representação da vida humana retratada no palco, e assim consegue revelar ao espectador os aspectos interiores da personagem sem que isso ocorra de maneira forçada.

O ator na peça teatral, assim como o cantor na ópera, é o agente direto e principal do processo de identificação entre personagem e público e da transformação de uma obra que se encontra ainda no papel em representação viva no tempo e no espaço. O artista que representa uma personagem possui uma dupla responsabilidade: tornar visível ao público aquilo que é próprio da obra, estando quase limitado a isso, e, ao mesmo tempo, sensibilizar e envolver a plateia no intuito de fazê-la viver a história contada (Pavis, 2007, p.30-1).

Ao contemplar uma história ficcional no palco, o público almeja ilusoriamente acreditar que ela está acontecendo naquele lugar e naquele momento, sem perceber que obviamente ela foi ensaiada. A plateia não se sensibiliza ao ver um ator que finge emocionar-se com uma situação, mas sim ao ver uma personagem, um ser humano ou humanizado, que sente e age espontaneamente diante de situações que poderiam ter acontecido com qualquer pessoa. O artista que representa deve ser capaz de revelar ao público toda a complexidade humana que envolve a vida dos seres ficcionais de uma obra artística, e para isso necessita humanizar a personagem, mesmo que ela seja uma personagem fantástica, mitológica ou épica, mesmo que ela esteja sob as condições de um mundo imaginário, cujos habitantes se comunicam cantando ou dançando, como seriam os mundos estabelecidos para as personagens da ópera e do balé respectivamente.

Para que isso ocorra, o elo entre artista e personagem deve ser firme a ponto de produzir a ilusão de que aquilo que está se dizendo e fazendo no palco não foi previamente elaborado por um autor, mas está acontecendo em tempo real. O artista deve despertar um sentimento de verdade e sinceridade nas ações que executa em cena para que o público consiga desprender-se do mundo real da poltrona de um teatro e envolver-se no mundo fictício que está sendo retratado no palco.

Todavia, em que consiste esse sentimento de verdade para o artista? Stanislavski (1976, p.152-3) distingue dois tipos de verdade naquilo que se faz: a verdade real de nossa vida concreta e a verdade cênica da vida fictícia no palco. Segundo o autor, "na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer". Dessa forma:

> *A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas*. Não se pode separar a verdade da *crença*, nem a *crença* da verdade. Uma não pode existir sem a outra e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a *crença* de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. (ibidem, p.153-4)

Para o autor, o sentimento de verdade no palco realiza-se quando o artista consegue crer que as situações estabelecidas em cena poderiam estar acontecendo de verdade e, em consequência disso, age espontaneamente como se estivesse naquela situação. As ações passam a ser realizadas fluentemente por ele, que pode inclusive adicionar pequenas "improvisações" sem que elas sejam incoerentes com a obra do autor. "Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel" (ibidem, p.43).

Hagen (2007, p.106-7) exemplifica isso relembrando uma história "sobre o velho ator alemão Basserman durante os ensaios para uma peça em que devia chover". A autora conta que "o diretor e o cenógrafo estavam preocupados pensando em água real e no modo de produzi-la no palco. Basserman os interrompeu: 'Quando entro no palco, chove!'. E tudo em seu comportamento convencia de que *chovia*!". Esse relato ilustra bem em que consistiria o sentimento de verdade no palco: uma espontânea ilustração do comportamento

humano, feita pelo artista a partir da crença em uma suposição de que a situação fictícia da cena realmente poderia estar ocorrendo.

No entanto, a autora ressalta que, em cena, verdade não é "brigar numa luta de palco e acabar mandando um ator para o fosso da orquestra ou para o hospital. [...] Criar uma luta 'real' exige definição detalhada e controlada de cada movimento. A ação física deve ser tão específica quanto as palavras do dramaturgo" (ibidem, p.107). Enganam-se aqueles que pensam que a verdade no palco é a verdade real realizada como ela é de fato. Sem dúvida, as ações realizadas cenicamente são elaboradas e definidas minuciosamente a partir da experiência e da observação da realidade, mas nunca se pode esquecer que a verdade no palco é artística, fictícia, e qualquer tentativa de ir contra esse princípio pode transformá-la em falsidade.

Exatamente por ter uma finalidade artística é que o sentimento de verdade no palco também não tem um fim em si mesmo. Buscar exagerada ou até mesmo forçosamente sentir-se verdadeiro enquanto se atua pode levar ao caminho oposto. Como comenta Stanislavski (1976, p.154):

> Há atores que [...] se impõe uma obediência tão severa à verdade que, muitas vezes, sem o saberem, levam essa atitude a tais extremos que chegam a constituir falsidade. Você não deve exagerar sua preferência pela verdade e a sua aversão pelas mentiras, porque isso o leva a exagerar sua atuação da verdade, apenas pela verdade, e isto, por si só, já é a pior das mentiras. [...]. Precisamos da verdade no teatro até o ponto em que podemos acreditar nela.

Também a verdade não está na mímica *superficial* da realidade cotidiana projetada no palco, por mais que isso ajude em certas ocasiões na crença das circunstâncias fictícias. A busca pela cópia da realidade e do cotidiano não é senão um *meio* para produzir a verdade em cena, pois como afirma Hagen (2007, p.105-6), "a mera imitação da natureza em seu aspecto familiar, cotidiano, é a antítese da arte".

O fato é que o artista que se preocupa demasiadamente com a reprodução exterior da realidade desvincula, sem perceber, a sua concentração das circunstâncias da personagem e das relações que ele mesmo traçou para que pudesse acreditar na possibilidade de estar vivendo sob essas circunstâncias. Pensando somente na ilustração aparente, abandona o processo que faz tal reprodução da realidade ocorrer de maneira espontânea. É na possibilidade dos acontecimentos e no "como" teria agido se estivesse nessas circunstâncias que deve permanecer o foco do artista para produzir um sentimento de verdade em cena, não somente na cópia do que seria o resultado desse processo.[38]

No entanto, como é possível o artista buscar a crença naquilo que executa no palco? Como é possível desenvolver a tão chamada *fé cênica*,[39] que lhe permite manter-se espontâneo dentro de uma situação cênica pré-concebida? Na prática as coisas não são tão simples quanto parecem. Há certamente artistas que, por pura inspiração, já realizam isso de maneira intuitiva e que vão adquirindo ao longo de sua experiência métodos particulares para quando a inspiração lhes foge. Contudo, pensando naqueles que ainda trilharão esse caminho, faz-se necessário esclarecer certos pontos que geralmente estão obscurecidos e que demonstram ser um obstáculo para o desenvolvimento dessa verdade em cena, principalmente na realidade da ópera.

O primeiro ponto que dificulta a aproximação do artista com sua personagem é, como afirma Hagen (ibidem, p.36), a "noção errônea de que se é um ser humano na coxia e um 'ator' no palco",

38 Stanislavski (1976, p.73-9) denomina esse processo como a utilização do *se mágico*. Ao perguntar-se: O que eu faria *se* estivesse nessa situação sob estas circunstâncias dadas?, o artista age nas condições de suposição, e isso lhe permite manter-se confortável quanto à irrealidade da situação, possibilitando-lhe envolver-se na situação cênica, estimulando de forma natural sua atividade interior.

39 Termo comumente utilizado na área de teatro para designar a credibilidade que o artista adquire na possibilidade de estar vivenciando aquelas circunstâncias ficcionais.

ou mesmo de que ao representar a vida de uma personagem o artista coloca uma máscara alheia à sua própria pessoa. Tendo o objetivo de transformar a personagem ficcional em um ser humano (ou em um ser humanizado no caso das personagens fantásticas), o artista nunca deixa de ser ele mesmo enquanto atua. Stanislavski (2004b, p.260) alerta que uma regra importante para a arte da interpretação é que o artista deve sempre "encontrar a si mesmo em seu papel", caso contrário "acabará matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos", uma vez que esses sentimentos somente ele mesmo pode dar à personagem que criou. Segundo o autor, em cena nunca se pode fugir de si mesmo, pois o instante em que o artista "se perde no palco marca o ponto em que deixa de verdadeiramente viver seu papel e o início de uma atuação exagerada, falsa" (Stanislavski, 1976, p.196). Esse autor explica por que exatamente isso ocorre:

> Podemos tomar de empréstimo roupas, um relógio, toda espécie de *coisas*, mas é impossível tomar de outra pessoa *sentimentos*. Os meus sentimentos são meus, inalienavelmente, e os seus lhe pertencem da mesma forma. É possível compreender um papel, simpatizar com a pessoa retratada e pôr-se no lugar dela, de modo a agir como essa pessoa agiria. Isso despertará no ator sentimentos que são *análogos* aos que o papel requer. Mas esses sentimentos pertencerão não à pessoa criada pelo autor da peça, mas ao próprio ator. (ibidem, p.196)

Assim, para alcançar uma atuação orgânica o artista deve "sondar a própria experiência de vida para criar um novo ser humano no palco", em vez da tendência a copiar a interpretação de outros (Hagen, 2007, p.36). É pela auto-observação e pela expansão da autoimagem (do senso de identidade) que o artista consegue construir sua personagem a partir de si mesmo sem "fazer a ilustração de uma imagem externa preconcebida" (ibidem, p.187).

Ostwald (2005, p.4) também ressalta que cada indivíduo possui suas próprias características pessoais, e que o artista não deve negá-

-las quando interpreta uma personagem, mas sim "transformar-se selecionando quais traços enfatizar e quais subestimar".[40] Igualmente, Stanislavski (1976, p.196) afirma que o artista em cena eternamente interpretará a si mesmo, mas isso será uma multiplicidade ilimitada de combinações envolvendo objetivos e circunstâncias dadas, que terá sido preparada e trabalhada por ele para a interpretação de sua personagem.

Contudo, partindo dessa premissa, poderíamos pensar que o artista ficaria confinado a interpretar somente personagens semelhantes à sua própria personalidade. No entanto, essa afirmação significaria mais um mal-entendido ou um errado conceito sobre esse modo de atuação. Hagen (2007, p.43-4), evitando equívocos sobre a questão, salienta: "Se devo usar a mim mesmo, não serei o mesmo em todo papel que interpretar?". O fato de alguns artistas "serem sempre idênticos não significa que estão realmente usando a si mesmos". Em vez de selecionarem algo da própria identidade, simplesmente se copiam repetindo efeitos que em algum momento funcionaram com a plateia. Acabam interpretando "à maneira de" si mesmos tão tediosamente quanto um artista que interpreta sem sutilezas e especificações.

Como afirma Stanislavski (1976, p.197), todo artista possui "uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida". É provável que na natureza de um artista não haja nem a extrema vilania de um antagonista, nem a exata nobreza de um herói, mas certamente as sementes dessas qualidades existem, "porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas e más". Assim, o artista usa seus métodos para descobrir quais elementos precisa desenvolver para o seu papel e constrói sua personagem por meio de uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser.

Expandir a autoimagem e a constante observação de si mesmo seriam exercícios necessários para a preparação de todo artista quanto à construção de qualquer personagem feita a partir da pró-

40 *"transform yourself by selecting which traits to emphasize and which to downplay".*

pria identidade. Segundo Hagen (2007, p.38), muitas vezes temos uma visão unilateral de nós mesmos e por isso se pode pensar que não teríamos todos os componentes necessários em nossa própria identidade para a interpretação de várias personagens distintas entre si. No entanto, a nossa imagem interior diverge muitas vezes da imagem exterior que apresentamos, ou seja, "quem eu *acho* que sou nem sempre é o que *realmente* sou", e é neste ponto que o artista necessita de uma observação mais acirrada de si mesmo para perceber as inúmeras facetas que exerce na vida de acordo com as inúmeras circunstâncias.

> Até mesmo algo tão elementar quanto as roupas que você veste pode fazê-lo se sentir (ou se comportar como) velho ou novo, relaxado ou elegante, constrangido ou autoconfiante, esnobe ou humilde. Uma confrontação com a mesma pessoa, dependendo de seu desejo imediato, pode torná-lo teimoso ou dócil, maldoso ou afável, corajoso ou covarde. Temos de aprender a compreender e a aceitar as facetas pessoais que não queremos reconhecer – timidez, egoísmo, ganância, inveja, pânico, falta de controle, burrice etc. – e, admitindo-as, ampliar nossa capacidade de identificação. Acima de tudo, devemos nos tornar auto-observadores o suficiente não só para reconhecer nossas necessidades e definir nossos sentimentos, mas para conectá-los ao comportamento resultante. (ibidem, p.40)

Assim, o artista deve estudar principalmente os comportamentos consequentes de cada circunstância que vive, para assim manter um reservatório de elementos próprios que serão selecionados, ampliados e desenvolvidos para cada personagem que interpretar (ibidem, p.41). Dessa maneira, quanto mais o artista desenvolve um senso pleno de sua identidade, mais se torna capaz de identificar-se com personagens distintas de sua verdadeira personalidade.

> Quanto mais descubro, mais me dou conta de que tenho em mim mesma fontes inesgotáveis para aplicar na iluminação dos infinitos personagens da literatura dramática; de que sou com-

> posta de intermináveis seres humanos dependendo dos eventos que me ocorrem, das circunstâncias ao redor, das relações com uma variedade de pessoas, do que desejo e do que está no meu caminho em dado momento: tudo no contexto de minha identidade única. (ibidem, p.39)

Todavia, a vida no palco é comprimida em poucas horas e aquilo que é extraído da própria vida do artista para a construção de uma personagem deve ter pertinência (ibidem, p.105). Por isso a seleção dos aspectos de si mesmo que servem à obra ficcional é fundamental. Assim, pode-se dizer que é a partir dessa seleção que se encontra a recriação do artista sobre uma personagem já preconcebida por um autor.

> Em nossa busca por emoções e sensações genuínas e por comportamento e ação verdadeiros, jamais devemos esquecer que nosso objetivo é a seleção. Tampouco devemos esquecer a obrigação para com o dramaturgo. E, com a revelação que fazemos do detalhe do ser humano no palco, talvez possamos lhe dar ainda mais do que ele havia imaginado. (ibidem, p.108-9)

Hagen (ibidem, p.181) ressalta mais um equívoco que é fundamental que seja esclarecido, principalmente para os cantores de ópera. A autora afirma que por algum motivo "acreditamos que qualquer um que tenha vivido antes de nosso nascimento era, de maneira peculiar, um tipo de ser humano diferente de qualquer um que conheçamos durante nossa vida". Sobretudo para o cantor de ópera que lida basicamente com personagens de épocas distantes da sua, essa ideia deve ser substituída, pois o que muda não é o ser humano em si, mas as circunstâncias nas quais se insere e as consequências destas sobre ele. Segundo a autora, quase tudo mudou no tempo e na história, *exceto* o ser humano. Por causa da influência das forças sociológicas, ele pode ter mudado por fora, em seus hábitos, costumes e nas maneiras de compreender e de se relacionar com o mundo. No entanto, todos os seres humanos possuem as mesmas

necessidades básicas: nascem; se sustentam com alimento, água e sono; sentem amor, raiva, desejo, ciúmes ou inveja, e morrem de forma similar. Quando um artista é chamado a interpretar uma personagem que vive em uma época distante, ainda tem de encontrar o ser humano, não uma "imagem-clichê quase automática ligada a um manequim com roupa de época" (ibidem, p.182).

A busca do artista pela cópia de uma imagem-clichê preconcebida da personagem vem certamente da dificuldade em se imaginar inserido em um mundo distante do atual ou do real, ou consequentemente pelo medo de não conseguir caracterizar a personagem de modo coerente a partir de si mesmo. No entanto, aquilo que torna possível se encontrar como ser humano nas circunstâncias de uma determinada personagem, sem necessariamente descaracterizá-la de seus hábitos e costumes, é certamente a minuciosa compreensão do comportamento do próprio ser humano sob as circunstâncias de sua determinada época histórica, condição social ou disposição física. Assim, o frequente exercício de observação da vida e da empatia por meio da imaginação é fundamental para que todo artista consiga ampliar seu senso de identidade.

Segundo Stanislavski (1976, p.209-10), o artista precisa ter uma visão de longo alcance para interpretar a vida humana de todas as partes do mundo, não só de seu tempo, mas também do passado e futuro. Essa visão consiste em ser capaz de reconstituir ou recriar com a sua própria imaginação todas as circunstâncias e condições que regem uma personagem. Para isso, o autor afirma que o artista deve complementar seu estoque de experiência de vida com impressões adquiridas "nas reminiscências, nos livros, na arte, na ciência, em todo tipo de conhecimentos, viagens, museus e, principalmente, na comunicação com outros seres humanos". Vale ressaltar que seres humanos já complementam sua própria experiência de vida naturalmente pela empatia.

Na vida real estamos constantemente estabelecendo conexões entre o que se absorve pelos sentidos e aquilo que estaria de fato acontecendo. Assim, como aponta Stanislavski (ibidem, p.117), o artista deve aguçar a observação da vida a ponto de não mais exercê-

-la *distraidamente*, mas sim *penetrantemente*. O artista deve observar a expressão facial, o olhar, os gestos e o tom de voz buscando decifrar o estado de espírito dos seres que observa. Para que esse tipo de observação seja possível, é também essencial que o artista reconheça e tente afastar de si julgamentos preconceituosos, pois eles o impedem de reconhecer pela empatia as circunstâncias causadoras de determinados comportamentos.

Além disso, vale ressaltar também que usar a si mesmo não significa negligenciar o desenvolvimento de aspectos físicos específicos necessários para a representação de um papel (como, por exemplo, a corcunda de Rigoletto da ópera homônima de Verdi, a cegueira de La Cieca da ópera *La Gioconda* de Ponchielli e a mecanicidade da Boneca da ópera *Les Contes d'Hoffman* de Offenbach) ou não praticar com o corpo e a voz para se moldarem às exigências físicas de uma determinada personagem.

Segundo Hagen (2007, p.24), todas as partes do instrumento do artista "devem ser ágeis o suficiente para responder às exigências físicas e psicológicas" requeridas quando ele se põe a agir como uma personagem. Como a autora comenta, um artista que fracassa ao interpretar uma determinada personagem por não conseguir se livrar dos vícios de sua fala cotidiana ou de um andar desajeitado, por mais extraordinária que seja sua técnica interior, "só pode pôr culpa na própria preguiça". Aspectos que não são familiares, como um sotaque específico ou um modo de andar peculiar, devem ser estudados a ponto de se tornarem quase uma segunda natureza para o artista. Por esse motivo é que o exercício contínuo visando à flexibilidade corporal e vocal também é fundamental.

Transportando isso especificamente para a realidade do cantor de ópera, pode-se afirmar que apesar da construção orgânica de seu papel ser importante para a nova estética de espetáculos de ópera dos tempos atuais, isso não anularia a exigência de excelência na sua execução musical e vocal, visto que o canto é certamente o modo específico pelo qual as personagens se comunicam dentro do mundo fictício estabelecido no palco operístico. Se pensarmos nas protagonistas das óperas rossinianas, observa-se que uma das

maneiras pelas quais essas personagens se comunicam é pela constante ornamentação da linha melódica. A coloratura seria uma espécie de "linguagem" estabelecida para elas. Assim, o cantor deverá estar apto a executá-la como uma segunda natureza. Por isso, mesmo que, na sua condição de ator, seja essencial ao cantor de ópera desprender-se de uma interpretação musical estritamente técnica e permitir-se uma maior identificação com sua personagem, ele nunca deve deixar que seu envolvimento cênico desestruture os elementos físicos que lhe são exigidos na execução musical e vocal.

Envolver os próprios sentimentos na interpretação de um papel é, de fato, sempre perigoso, principalmente na ópera. Os sentimentos, quando profundamente experimentados pelo artista, alteram a voz e desgovernam o domínio que ele possui sobre seu próprio corpo, às vezes chegando a produzir tensão indesejada. Apesar de a empatia do artista com os sentimentos vivenciados pela personagem ser uma das melhores maneiras para fechar a fenda que existe entre ele e o papel que interpreta, evitando com isso uma atuação mecânica e generalizada, o envolvimento do artista deve ir até o ponto em que seu corpo ainda consegue estar sob o domínio da mente, pois não há nada que iniba mais o sentimento de verdade no palco do que o excesso de tensão.

O fato é que o constante equilíbrio entre o controle técnico do corpo e a permissão ao livre acesso aos próprios sentimentos deve sempre estar presente e apenas o artista sabe o seu próprio limite entre esses dois polos. Assim, faz-se necessário que o artista estude em si mesmo o quão profundamente pode se envolver, ou seja, estabelecer um equilíbrio entre viver o papel e representá-lo. No caso específico do cantor de ópera é de extrema importância encontrar essa medida exata, pois nada seria pior do que um cantor engasgar uma nota em um espetáculo por sentir-se compelido a chorar. Contudo, Ostwald (2005, p.180-1) salienta que o cantor não precisa temer de fato as consequências de um profundo envolvimento no período de ensaios, pois é nesse momento que deve encontrar seu limite e a partir daí traçar uma linha de moderação.

Também na ópera existem passagens que exigem uma atenção maior do artista em relação aos aspectos técnico-musicais. Para serem executadas da melhor forma, inevitavelmente elas desviam a concentração do cantor das circunstâncias da personagem para as necessidades referentes à execução. Por causa dessa condição, Ostwald (ibidem, p.13-4) afirma que existem duas maneiras de atuar que deveriam ser equilibradas pelo cantor de ópera.[41] Além da atuação orgânica, na qual o artista "usa sua imaginação e empatia para entrar na situação da sua personagem e permitir a seu corpo reagir intuitivamente",[42] seria necessário o desenvolvimento de uma "atuação técnica" a partir da programação racional dos movimentos do corpo. Nessa última, o artista busca "compreender o que uma pessoa com a mente da sua personagem poderia fazer adequadamente em situações análogas à vida real e então recriar intencionalmente aquelas ações sem necessariamente envolver seus próprios sentimentos".[43]

Tanto a atuação orgânica quanto essa atuação técnica têm desafios próprios a serem desenvolvidos. Enquanto na primeira o artista precisa estabelecer minuciosamente as conexões entre a vida da personagem e sua própria pessoa, com o objetivo de conseguir a proeza de envolver-se na situação do enredo, na atuação técnica o artista precisa adquirir um minucioso estudo e controle dos movimentos físicos (programação racional do movimento), além de uma aguçada observação do comportamento humano, para evitar sempre a generalização em estereótipos. Além de ser indispensável ao cantor lírico o desenvolvimento de uma atuação orgânica para produzir o sentimento de verdade cênica definido anteriormente, o desenvolvimento desse segundo tipo de atuação também se faz necessário para que o fluxo de sua interpretação não seja interrompido

41 Certamente o ator já as equilibra também pelos mesmos motivos.

42 *"use your imagination and empathy to enter your character's situation and allow your body to react intuitively".*

43 *"to figure out what a person with your character's mindset might appropriately do in analogous real-life situations and then intentionally re-create those actions without necessarily involving your own feelings".*

quando tiver que desviar seu foco de atenção das circunstâncias fictícias da cena para as necessidades técnicas da execução musical.[44]

No entanto, imediatamente após a passagem complexa ter sido executada, o cantor deve retornar sua atenção para as circunstâncias vivenciadas pela personagem, pois assim como unicamente o primeiro modo de atuação não serve para a realidade da ópera, tampouco somente o segundo serviria. As situações extremadas em sentimento apresentadas nos enredos das óperas dificultam ao artista encontrar apenas por meio de uma atuação racionalmente programada a dosagem exata das sutilezas corporais que revelariam a espontaneidade dos sentimentos. Assim, sem o envolvimento do artista nas situações, é grande a probabilidade de sua atuação recair sobre uma neutralidade seca e mecânica ou sobre uma superatuação exagerada.

Outro ponto a ser ressaltado e que demonstra ser essencial para que o cantor de ópera amplie a sua capacidade em manter seus sentimentos despertos enquanto mantém a excelência de sua execução musical, como observam Burgess e Skilbeck (2005, p.172), é o fato de que a voz cantada deve ser pensada "como uma chave que destranca suas emoções ao invés de uma chave que as tranca".[45] Assim, ao manter esse modo de pensar enquanto exercita seu instrumento vocal ou enquanto ensaia seu repertório, o cantor condiciona-se a associar as emoções sentidas a um relaxamento corporal e à prontidão na execução musical. Como Balk (1981, p.58-9) salienta, "uma situação de grande pressão emocional não é caracterizada por tensão física, mas sim por prontidão para agir. [...] Esta prontidão, então, e não tensão, é a resposta útil para a emoção intensa tanto na vida quanto na *performance*".[46] Balk (ibidem, p.57) comenta sobre

44 Ostwald (2005, p.14) afirma que a programação racional das ações no palco é muito apropriada para esses momentos, pois com bastante prática é possível transformar essas passagens em ações realmente críveis.

45 *"as a key to unlock your emotions rather than a key to locking them out"*.

46 *"A situation of great emotional stress is not characterized by physical tension, but by readiness to act. [...] Readiness, then, and not tension, is useful response to high emotion in both life and performance"*.

o que ocorre normalmente com os jovens cantores, quando, na tentativa de se envolverem nas circunstâncias de suas personagens, confundem essa característica de prontidão com tensão física:

> É claro, coisas estranhas e maravilhosas acontecem na face e na voz em uma situação emocional, mas elas seguem de um *livre* fluxo de energia, por mais tensa ou intensa que seja a situação. Um homem zangado não modifica a sua voz, isso acontece por si só. A química do sangue faz a pessoa zangada sentir-se diferentemente, a adrenalina o muda e altera o seu estado de sentimento. Estou convencido que é a tentativa de duplicar física e quimicamente um estado induzido de emoção que causa tensão física e vocal quando jovens atores tentam ser emocionalmente "reais" ou "honestos". Para "sentir" eles tensionam seus corpos e vozes, esperando produzir o sentimento intenso do estado emocional. Fazendo isso, eles efetivamente bloqueiam o fluxo do sentimento real. Em um sentido físico isso é simplesmente má atuação, mas pode causar grande prejuízo à voz se praticado por um longo período de tempo.[47]

A partir desse comentário de Balk é possível perceber que um dos maiores causadores da tensão vocal ou corporal não é necessariamente o envolvimento das emoções em si, mas sim a tentativa de experimentar um sentimento a partir dele mesmo. Por isso, nunca se deve forçar a imaginação com a intenção de experimentar os sentimentos; eles devem ser estimulados.

---

47 *"Of course, strange and wonderful things happen to the face and voice in an emotional situation, but they follow from a* free *flow of energy, however tense or intense the situation. The angry man does not modify his voice, it happens by itself. The chemistry of the blood makes the angry person* feel *differently, the adrenalin charges him up and alters his feeling-state. I am convinced that it is the attempt to duplicate physically this chemically induced state of emotion that cause vocal and physical tension when young actors try to be emotionally 'real' or 'honest'. To 'feel it', they tense their bodies and voices, hoping to produce the intense feeling of the emotional state. In so doing they effectively block the flow of real feeling. In a physical sense it is simply bad acting, but it can cause great damage to the voice if practiced over a period of time".*

Todavia, estimular nossos sentimentos não é uma tarefa tão simples, pois, segundo Stanislavski (1976, p.209), nossas emoções "são, a princípio, tão ariscas como os animais silvestres e ocultam-se nas profundezas da alma. Se não vierem à tona espontaneamente, não se pode ir atrás delas e achá-las. O máximo que se pode fazer é concentrar a atenção no tipo de isca mais eficaz para atraí-las". Geralmente as iscas são trabalhadas previamente pelo artista por meio de associações feitas a partir da situação vivenciada no palco a uma lembrança particular de sua própria vida,[48] ou por estímulos sensórios como ouvir, olhar, sentir um odor específico e até mesmo pelo toque de uma textura.

Existem certamente inúmeros modos particulares de criar ou desenvolver iscas que ajudem a despertar a qualidade de um sentimento necessário para uma determinada cena. Muitos artistas já o fazem de modo inconsciente e, quando é assim, o melhor que se tem a fazer é não interferir. Portanto, as iscas devem ser desenvolvidas somente para aqueles momentos nos quais a própria situação vivenciada no palco não se mostra para o artista suficientemente interessante ou crível, pois quando isso ocorre, torna-se difícil o seu envolvimento com a cena. No caso da ópera, a audição da música associada à situação vivenciada no palco já é um excelente estímulo para despertar emoções: basta o cantor estar atento a ela e estabelecer interpretativamente um vínculo coerente com a cena que possibilite estimular ou incitar dentro de si a qualidade emocional específica.

Ostwald (2005, p.13) também afirma que, embora os sentimentos sejam o principal canal de comunicação entre o cantor e a pla-

48 Hagen (2007, p.72) alerta que para utilizar elementos da própria memória emocional em benefício da obra dramática é necessário que se tenha uma distância, não necessariamente referente ao tempo, mas de compreensão desses elementos, uma vez que "sem compreensão ou certa objetividade em relação à experiência, o recurso é inútil em termos artísticos", pois forçar-se a lidar com algo já enterrado, como a reação à morte de alguém querido ou ao trauma de um acidente, pode resultar em histeria ou algo pior, o que é considerado antiarte pela autora.

teia, eles não podem ser atuados diretamente, pois sentimentos não são ações. O que o artista faz quando está sob a influência de um sentimento ou quando almeja representá-lo por uma atuação técnica é executar as mesmas ações de uma pessoa que experimenta um sentimento específico. Retratar um sentimento de felicidade exigiria uma série de ações como sorrir, suspirar, abraçar ou beijar, entre outras. A escolha dessas ações estaria diretamente relacionada ao modo como uma dada personagem se expressa com esse sentimento e com a situação suscitada. O autor alerta ainda que qualquer ação sozinha poderia ser ambígua, por isso o sentimento é mais bem representado quando o artista executa mais de uma ação que demonstre o que a personagem está sentindo.

Stanislavski (1976, p.68) adverte: "nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer, apenas por ter ciúmes, amar ou sofrer. *Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Nesta coisa, que se passou antes, vocês devem pensar com toda força. Quanto ao resultado, virá por si só*". Assim, a concentração do artista deve encontrar-se nas ações, nos objetivos e desejos da personagem, não nos sentimentos em si. Tanto aqueles sentimentos verdadeiramente sentidos quanto aqueles representados serão nada mais que o resultado de todo esse processo.

O mesmo autor complementa dizendo que quando o artista não consegue crer em sua personagem a partir de seus aspectos interiores, como seus desejos, vontades e sentimentos, não há outro recurso senão abordá-la de maneira inversa, partindo de suas ações físicas, pois além de elas serem mais tangíveis, atendendo mais facilmente às ordens e à disciplina, são mais fáceis de serem manejadas do que o "caprichoso sentimento, que nos foge". O que possibilita descobrir a vida interior de uma personagem pelas suas ações físicas é o fato de o espírito sempre estar disposto a "reagir às ações do corpo, desde que – evidentemente – estas sejam autênticas, tenham um propósito e sejam produtivas". Basta que o artista no palco "perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado geral, para que instantaneamente suas emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que

seu corpo está fazendo". Porém, se o artista "forçar seus sentimentos, jamais acreditará neles" e, por conseguinte, "sem essa fé nunca sentirá realmente seu papel" (idem, 2004b, p.181-3).

O que ocorre é que a linha de ações físicas está intimamente ligada a uma linha de ações interiores, relacionadas à vontade, aos pensamentos e aos sentimentos da personagem, e por esse motivo já seriam as melhores iscas para o estímulo das emoções. Segundo o autor, "todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento". Consequentemente, cada papel já possui entrelaçados um plano interior e um plano exterior que se reforçam por um objetivo em comum (idem, 1976, p.166).

Aparentemente, até o presente momento, pode-se pensar que estaríamos abordando a atuação orgânica somente a partir de uma única força motivadora necessária para criar uma verdade cênica: os sentimentos. De fato, é nesse ponto que as maiores dúvidas e mal-entendidos se encontram, e foi por isso que a abordagem sobre esse tipo de atuação foi direcionada e condicionada partindo desse foco. Segundo Stanislavski (ibidem, p.262-3), existem três forças que motivam o artista a agir em cena nas circunstâncias de sua personagem: são a *mente*, a *vontade* e os *sentimentos*. Ao abordar qualquer uma já se está por consequência abordando as outras, pois todas estão presentes agindo harmoniosamente enquanto o artista representa.

Como visto anteriormente, os sentimentos são fugazes e não há como interferir neles diretamente. Assim, podem ser despertados pela mente, por meio do pensamento, e também por motivações, por meio da vontade. O autor afirma que somente "quando estas forças estão cooperando harmoniosamente é que podemos criar com liberdade". Mas o que é possível fazer quando estes três elementos não estão trabalhando em harmonia?

> Nessas ocasiões podemos voltar-nos para um dos membros do triunvirato, a mente, talvez porque reage mais facilmente às ordens. O ator toma os pensamentos contidos nas falas do seu papel e chega a uma concepção do que eles significam. Essa concepção, por sua

> vez, levá-lo-á a formar uma opinião sobre eles, que, correspondentemente afetará seus sentimentos e sua vontade. (ibidem, p.264)

Ou seja, é a mente a força mais direta e tangível que possibilita acionar as outras forças do triunvirato, por isso é essencial o artista elaborar sua personagem minuciosamente procurando desvendá-la, aproximá-la e conhecê-la profundamente, respondendo a todas as brechas deixadas na história da personagem por uma pesquisa e pela sua própria imaginação. Ao conhecer detalhadamente as circunstâncias da personagem, o artista estabelece argumentos coerentes que possibilitam promover uma relação íntima entre esses três elementos motivadores, podendo por meio da mente suscitar vontade e sentimentos para que sua atuação se realize de maneira espontânea e verdadeira.

3
Os desafios da atuação cênica no gênero operístico

Alguns cantores tentam suprir seu treinamento teatral cursando escolas dramáticas regulares, mas estas comprovaram ter apenas valor limitado na ópera. A influência da música no comportamento do palco operístico é tão fundamental que não pode ser omitida no processo de aprendizagem.[1]

Boris Goldovsky

A presença determinante da música na construção das cenas

Quando pensamos na diferença mais óbvia entre a atuação em uma peça teatral e em uma ópera, a presença da música como elemento que molda e determina as cenas é talvez a característica que venha mais rapidamente à mente como resposta. Esse desafio pode ser visto de vários

1 Em *Bringing Opera to Life* (1968, p.19): *"Some singers attempt to supplement their theatrical training by attending regular drama schools, but these have proven of only limited value in opera. The influence of music on operatic stage behavior is so fundamental that it cannot be omitted in the learning process".*

focos distintos, por isso será dividido em cinco intertítulos que abordam como a presença da música determinaria de antemão a atuação cênica do artista e como seria possível lidar com este aparente desafio imanente ao gênero operístico para que a atuação não perca espontaneidade.

As falas das personagens

Lucca (2007, p.11) explica que, ao contrário do cantor de ópera, durante a preparação de uma *performance*, o ator na peça de teatro improvisa a "música" para o texto que lhe é dado. Assim, no final dessa preparação, o texto adquire ritmos, energia, alturas, pausas que ele mesmo criou, podendo ele inclusive reescrever esta "música" a cada representação. Bean (2007, p.168-9) ressalta que, quanto ao ritmo, mesmo se tratando de obras clássicas como Shakespeare, em que certos trechos são escritos em versos, os atores não falam em ritmos fixos, "eles tendem a buscar uma expressão mais 'naturalista' do texto",[2] ao passo que na ópera os "cantores são presos a ritmos designados e valores de notas válidas para cada sílaba".[3] Quanto à entonação das falas, enquanto um ator pode variar a entonação das palavras e frases, os cantores as têm fixadas no pentagrama musical. Junto a isso, se por um lado os atores estão livres para falar seu texto na dinâmica que lhes parecer mais apropriada, por outro as indicações de dinâmica para o cantor já estão, na maioria das vezes, escritas na partitura ou são ditadas pela densidade do acompanhamento musical.

Resumindo, o cantor de ópera conhece o resultado final da musicalidade referente à fala de sua personagem, pois "o compositor já disse qual altura, ritmo e dinâmicas atingir na sua leitura do texto"[4] (Lucca, 2007, p.11). Como apontam Burgess e Skilbeck (2000, p.131-2), enquanto a entonação de uma personagem em uma peça de teatro se

2 *"they tend to seek a more 'naturalistic' expression of the text".*

3 *"Singers are locked into the designated rhythms and notes values for every syllable".*

4 *"The composer has already told you what pitch, rhythm, and dynamics to achieve in your reading of the text".*

torna muito mais pessoal, individual e única, na ópera a expressividade corre o risco de ser anulada pela maneira mecânica de conceber uma interpretação. Segundo os autores, a forma musical pode sufocar a liberdade que dá espontaneidade e significado às palavras, bem como uma excessiva dominação das palavras pode interromper a frase musical e distorcer a intenção musical tornando-a sem sentido.

No entanto, Stanislavski (1998, p.81-2) observa que a pré-elaboração da fala das personagens na ópera pelo compositor não significaria uma desvantagem para a atuação dos cantores, pois o compositor já teria fornecido tudo: "o ritmo para seus sentimentos, as entoações corretas para cada palavra e a melodia que é o padrão das suas emoções".[5] Assim, tudo que os cantores têm a fazer é encontrar a base verdadeira para as notas fornecidas e "fazê-las suas próprias".[6]

Segundo o autor, as palavras seriam *o que* uma personagem diz, e a música, *o como*. O texto é o tema para a criação de um compositor, e essa criação é o resultado do "vivenciar desse tema" por parte de seu criador (Stanislavski, 1989, p.513). Dessa forma, o compositor já forneceu a sua interpretação das palavras e ações das personagens pela composição musical.[7] O ritmo e a entonação da fala são elementos cruciais da comunicação humana, pois por meio deles constam implicitamente os supostos subtextos, ou seja, o que realmente se quer comunicar com o que se está dizendo. Se na ópera esses dois elementos já são preestabelecidos pelo compositor, como uma pré-interpretação do drama, podem ser entendidos como uma excelente pista para os pensamentos, sentimentos e ações da personagem.

Assim, confiando na habilidade do compositor, o cantor precisaria elaborar uma interpretação sobre as notas estabelecidas e o sentido do

---

5 *"the rhythm for your feelings, the right intonations for each word, and a melody which is the pattern of your emotions".*

6 *"and make them your own".*

7 Mesmo que o compositor não parta do libreto pronto, ele certamente molda sua música composta anteriormente com ajustes e adaptações. Consequentemente adiciona novas interpretações, consciente ou inconscientemente, sobre o material musical prévio em função dos elementos suscitados pelas palavras inseridas, fazendo assim uma recomposição.

texto, para que dentro das limitações ditadas pela estrutura musical ele promova uma atuação dramática aparentemente espontânea e livre. Isto é, o cantor faria uma prévia reflexão sobre uma possível interação entre o significado das palavras e uma suposição do que as alturas e ritmos pré-fixados revelariam sobre as intenções da personagem ao dizê-las.

Quanto às dinâmicas preestabelecidas na partitura, Elose Ristad (apud Bean, 2007, p.169) ressalta que

> Nós estamos tão envolvidos pela ideia corriqueira de que um compositor pode de fato indicar a vasta gama de nuances de dinâmica necessárias a uma peça musical pelo uso antiquado de símbolos tais como *p*, *f*, *mp*, *mf*, ou mesmo *crescendo* e *decrescendo*. Esses símbolos indicam apenas grosso modo [o que] o compositor quer.[8]

Por isso também é importantíssimo associar as indicações de dinâmica de uma peça musical à expressividade intencional e emocional da personagem, pois assim o cantor contribuirá com nuances que não podem ser escritas ou mesmo controladas pelo próprio compositor.

A convenção de representação em música e o estilo composicional devem sempre ser observados atentamente para que se possa compreender qual seria uma possível intenção dramática do compositor em determinar as notas, suas alturas e dinâmicas. Haverá certamente momentos em que a melodia pretende copiar friamente o ritmo e as entonações das falas ou de uma conversa espontânea, como, por exemplo, nos recitativos. Também existirão outros momentos nos quais a melodia pretende expressar mais do que isso, como, por exemplo, um padrão de emoção, a sugestão de um comportamento corporal da personagem,[9] ou simplesmente a imitação de algo, como o canto dos pássaros nas árias barrocas.

---

8 *"We are so easily trapped by the all-too-common assumption that a composer can actually indicate the wide range of dynamic nuances necessary in a piece of music with his use of squared-off symbols such as p, f, mp, mf, or even crescendo and decrescendo. These symbols indicate only on a gross level [what] the composer wants".*

9 Melina Elizabeth Esse (2004) observa que existem convenções corporais, como o ato de chorar e suspirar, que são representadas pela música e principalmente pela construção melódica da linha vocal na ópera italiana.

Observando as convenções musicais estabelecidas pelos compositores ao longo da história da ópera pode-se perceber que quanto à utilização da melodia vocal eles transitaram entre dois polos. Em um extremo, a comunicação musical está intrinsecamente vinculada à palavra e à musicalidade imanente a ela, submetendo o canto ao ritmo e à expressividade da fala como convenção musical. No outro extremo, a música cantada adquire uma linguagem própria, uma linguagem muito mais articulada pelos elementos musicais que pelas palavras. Nesse caso, a expressividade dramática está calcada na condução melódica em vez de estar na sonoridade fonética do idioma e na inflamação da declamação, sendo estabelecida pela forma musical e pela ordenação dos elementos musicais, precisando das palavras, não necessariamente como sonoridades expressivas, mas como especificações das funções comunicativas e dramáticas da música.

Mesmo que em algumas épocas essas duas maneiras de abordar a melodia vocal tenham sido nitidamente separadas em duas convenções distintas denominadas *recitativo* e *ária*, a fusão entre as duas abordagens não tardou a acontecer. Observando as árias veristas, nas quais a melodia é tão bem construída musicalmente quanto calcada sobre a visceralidade da maneira emotiva como o discurso verbal é dito pelas personagens, pode-se perceber como tais compositores almejavam que o intérprete comunicasse o drama tanto pela construção musical da melodia quanto pela sonoridade do discurso da fala. [10]

Uma sugestão de Lucca (2007, p.41) sobre a observação e interpretação da melodia é que se a mudança de alturas não é muito frequente em uma frase musical, "então o compositor está lhe dizendo que nesse momento as palavras são mais importantes que a música"[11] e cita como exemplo a primeira linha da ária "Ella giammai m'amò" da ópera *Don Carlo* de Verdi. Dessa forma, o compositor já teria estabelecido uma indicação para o cantor valorizar mais as palavras e aproveitar mais

---

10 Um excelente exemplo disso é a famosa ária "E luce van le stelle" da ópera *Tosca* de Puccini.

11 *"then the composer is telling you that at this moment the words are more important than the music".*

a sonoridade própria dos fonemas para expressar o significado que a frase teria para a personagem.

O *timing* das cenas

A predeterminação dos ritmos das falas das personagens implica obviamente o preestabelecimento do ritmo e da velocidade das réplicas. Enquanto no teatro falado seria necessária uma quantidade de ensaios para estabelecer o *timing* ideal das cenas, o momento exato em que as personagens reagem ao que lhes foi dito e a velocidade com que replicam suas falas, na ópera tudo isso já está estabelecido pela música.

Mais uma vez, como demonstra Stanislavski (apud Peixoto, 1986, p.49), essa característica da ópera traria apenas vantagens para a atuação do cantor.

> ... e tudo que resta para você é ter plena consciência de por que o compositor escreveu a ária em 3 por 4 e não 6 por 8. E por que ele decidiu que são estas e não outras as palavras operativas. Uma vez que tenha compreendido isto, sua tarefa é clara: adaptar sua reação física e psicológica ao ritmo já acabado do compositor. No teatro falado, entretanto, você deve carregar o compositor dentro de você mesmo. Você precisa criar seu próprio ritmo, porque se não fizer ou se criar o ritmo errado, seu papel se tornará um vazio no espetáculo. [...] não há dúvida, os cantores de ópera são infinitamente mais felizes que nós, atores dramáticos.

Em virtude das funções dramáticas que a música pode exercer, a ação e reação das personagens podem estar sugeridas ou mesmo determinadas pela articulação e ordem dos elementos musicais presentes no acompanhamento orquestral e principalmente pelo estabelecimento do momento exato das falas das personagens. Algumas convenções de representação em música permitem mais flexibilidade no fluxo dos diálogos das personagens, enquanto outras são mais rígidas. Exemplos dessas convenções, respectivamente, seriam o recitativo, quando

não acompanhado diretamente pela orquestra, possibilitando assim uma flexibilidade maior na velocidade das réplicas dos cantores,[12] em contraste com os *ensembles*, que pelo fato de haver muitos cantores cantando simultaneamente requerem uma coordenação, precisão e sincronicidade nas entradas das falas de cada personagem.[13]

O fato de o cantor possuir um determinado tempo fixado para sustentar uma emoção ou executar uma ação exige dele um profundo conhecimento da estrutura musical para manipular o drama no espaço de tempo. Segundo Burgess e Skilbeck (2000, p.81-2), "ritmo é movimento no tempo"[14] e, por conseguinte, assim como o som tem movimento no tempo, as ações também têm, podendo o cantor interpretativamente traduzir essa relação existente de acordo com a situação vivida pela personagem. Partindo de um contexto dramático, o cantor pode dar sentido aos ritmos produzidos pela relação da música com o texto por meio de um jogo interpretativo com o tempo, determinando "quando uma ação, pensamento ou emoção é iniciada ou terminada de maneira efetiva e verdadeira".[15]

Por esse motivo, é de extrema importância o cantor fazer uma análise musical com o objetivo de estabelecer uma relação da ação dramática em sintonia com a música e exercitar sua competência em ouvir a música orquestral e a linha melódica dos colegas enquanto vive sua personagem no momento da *performance*. Para os autores citados acima, o conhecimento minucioso da partitura deve ser desenvolvido na memória física e mental do cantor, a ponto de ele executar cada trecho de uma maneira quase inconsciente e involuntária. Nesse caso,

---

12 Estes supostamente buscariam espelhar-se na velocidade de como a cena ocorreria na realidade.

13 Vale ressaltar que esta característica dos diálogos já estarem rigidamente fixados no pentagrama culminou na ópera de fluxo musical contínuo vigente no século XIX. O recitativo antes acompanhado somente por um baixo contínuo é aqui acompanhado pela orquestra, dando ao compositor mais autonomia sobre o exato *timing* das réplicas, das ações e reações das personagens pela sua composição durante toda a ópera.

14 *"Rhythm is movement in time"*.

15 *"when an action, thought or emotion is most effectively and truthfully initiated or completed"*.

as respostas e ações da personagem encontrarão um ritmo espontâneo dentro do ritmo predeterminado pela partitura. A memória física do ritmo se faz necessária exatamente "porque ritmo não é primeiramente intelectual, mas físico. Deve ser sentido e percebido em vez de ser contado"[16] (ibidem, p.94-5).

O tempo-ritmo da personagem[17]

Para Stanislavski (2004a, p.268), o tempo-ritmo de uma personagem é um elemento essencial para a representação cênica. "Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, *tempo*; e onde houver *tempo*, ritmo". O tempo-ritmo faz parte do drama, pois "toda paixão humana, todo estado de ânimo, toda experiência têm os seus tempos-ritmos. Toda imagem característica, interior ou exterior, tem seu próprio tempo-ritmo".

O tempo-ritmo é o ritmo interno ou externo vivenciado por um ser humano em uma determinada circunstância. Assim, o tempo-ritmo das personagens no palco está diretamente associado às emoções, aos objetivos e ações das mesmas (ibidem, p.266-7). Para um ator em uma peça de teatro, o tempo-ritmo é conduzido por ele mesmo, e é ele quem estabelecerá a medida exata e as alterações para cada situação que sua personagem vive. No entanto, para o cantor de ópera, o tempo-ritmo de sua personagem, na maioria das vezes, já é previamente representado pela música. Como observa Stanislavski (ibidem, p.286),

> O tempo-ritmo geral de uma produção dramática habitualmente cria-se a si mesmo por acidente, espontaneamente. Se o ator, por algum motivo, tem o justo senso da peça e do papel, se está em

---

16 *"rhythm is not primarily intellectual but rather physical. It must be felt and sensed rather than counted".*

17 *Timing* é uma característica do ritmo cênico que implica necessariamente um jogo de pergunta e resposta, de ação e reação, de causa e efeito. Já tempo-ritmo é uma variante rítmica relacionada à percepção temporal ou mesmo à velocidade individual interior ou exterior de cada personagem.

> boa forma, se o público reage bem, neste caso ele viverá seu papel de certo modo e o tempo-ritmo adequado se estabelecerá por si próprio. Quando isso não ocorre, parece que não temos recurso. [...]
>
> Sorte têm os músicos, os cantores, os dançarinos! Eles têm metrônomos, regentes de orquestra e coro! Seus problemas de tempo-ritmo já estão resolvidos, eles sabem da importância primordial para o seu trabalho criador. Até certo ponto está garantida a exatidão da sua execução musical, isto é, ela está determinada, do ponto de vista do compasso e ritmo certos. Estas coisas estão registradas nas suas partituras musicais e são sempre reguladas pelos regentes.

Assim, pelo fato de a música estabelecer a atmosfera emocional de uma cena, ela também conduz o tempo-ritmo das personagens. O cantor pode beneficiar-se certamente com o poder estimulador que a música possui para, ao ouvi-la, evocar imagens e sentimentos associados com a situação da personagem e seu tempo-ritmo.

No entanto, Stanislavski (ibidem, p.284-5) alerta que em virtude das tendências emocionais humanas serem complicadas e contraditórias, um único tempo-ritmo não é o suficiente para a representação da vida no palco. Além de ser uma evidente necessidade na representação do artista a combinação de vários tempos-ritmos, de acordo com o fluxo dos acontecimentos, muitas vezes no palco, assim como na vida real, nem sempre o tempo-ritmo-interior de uma personagem coincide com seu tempo-ritmo-exterior. Como observa o autor, "uma marcha militar, um passeio, uma procissão funerária podem ser marcados pelo mesmo tempo-ritmo e, no entanto, há um mundo de diferença entre eles quanto aos seus respectivos conteúdos interiores, climas, intangíveis peculiaridades características!" (ibidem, p.266-7). Exemplos disso são os momentos em que fisicamente a personagem tenta conter sua agitação interna, e o conflito entre seu tempo-ritmo-interior e seu tempo-ritmo-exterior é evidenciado por meio de pequenas insinuações em seus atos (ibidem, p.299).

Na ópera, na maioria das vezes os tempos-ritmos coincidem exatamente por estarem condicionados à atmosfera emocional que a música

proporciona. No entanto, há exceções nas quais o drama exige esse conflito, e em muitos desses casos os compositores estiveram atentos a isso manejando os próprios elementos musicais para indicar quando não há essa coincidência entre os tempos-ritmos de uma personagem.

Algumas vezes os momentos nos quais a personagem não consegue ocultar o tempo-ritmo-interior são representados pela alteração na forma e estrutura musical, como, por exemplo, na *cavatina* "Se vuol Ballare, signor contino" da personagem Fígaro em *Le Nozze di Figaro* de Mozart.[18] Em um recitativo que precede a *cavatina*, Susanna acabou de comunicar a Fígaro as intenções do Conde Almaviva em exercer o que seriam seus "direitos feudais". Com isso o tempo-ritmo de Fígaro altera-se por causa do sentimento de raiva e indignação que envolve a personagem. No entanto, o tempo-ritmo-exterior de Fígaro é contido, demonstrando a astúcia com que pretende elaborar sua vingança. A capacidade de Fígaro de conter cinicamente sua indignação é demonstrada inicialmente pelo compasso ternário simples que esboça um minueto, dança característica das festas nobres do século XVIII, portanto evidenciando a ironia de Fígaro perante o *status* do patrão. A música ressalta as palavras que Fígaro ficticiamente direciona ao Conde de forma contida (figura 1, seção A).

Nessa primeira seção, alguns elementos musicais pontuam sutilmente esse conflito entre o tempo-ritmo-interior do sentimento de indignação e o tempo-ritmo-exterior de astuta contenção. Primeiramente, quando o texto é repetido duas vezes, a frase musical é repetida identicamente uma terça acima, demonstrando sutilmente assim a elevação natural da voz de uma pessoa que intensifica o significado de uma mensagem (respectivamente trechos 1 e 2). Também o salto melódico da expressão "si", repetida duas vezes e intensificada pela distância do salto, pontua instantes em que o tempo-ritmo-interior de Fígaro sobressai (trecho 3). Igualmente a alteração do padrão musical do acompanhamento iniciado no compasso 20 anuncia que a calma forçada de Fígaro já não durará por muito tempo.

18 Esta análise foi elaborada a partir da análise feita da mesma obra pela professora Martha Herr em sua defesa de livre-docência.

Figura 1 – Mozart, W. A., *Le Nozze di Fígaro*. "Se vuol Ballare", compassos 1-24

É com a interrupção do padrão rítmico e melódico no compasso 43 que o descontrole externo de Fígaro é diretamente evidenciado, o momento em que a raiva toma conta de seu exterior e ele literalmente "perde o compasso" quando, em vez do padrão rítmico do minueto, Fígaro repete incessantemente a expressão "Saprò". As cinco repetições da expressão indicam que a personagem está buscando em seus pensamentos desordenados o que exatamente ela "saberá" (figura 2, seção B). O tempo-ritmo-exterior é recuperado e controlado por Fíga-

ro quando fala a si mesmo "piano, piano, piano" e o padrão rítmico do minueto retorna e a personagem ressalta que dissimulando conseguirá descobrir melhor todos os segredos (figura 2, seção C).

Já em uma segunda seção o compositor altera o compasso para um binário simples e o andamento que antes era *alegretto* passa a *presto* (figura 2, seção D), em uma contradança, agora típica da classe social de Fígaro. Desta vez não há conflito de tempo-ritmo, pois Fígaro agora explica como conseguirá se vingar do Conde agressivamente sem qualquer dissimulação.

Logo, o compasso ternário volta recapitulando o tema inicial e retornando ao conflito de tempos-ritmos da personagem, ou pode-se imaginar que por ser uma recapitulação, Fígaro, ao sentir-se mais confiante em driblar o Conde, tenha acalmado seu tempo-ritmo-interior. Contudo, isso dependerá certamente da interpretação do cantor (figura 3, seção E).

A alteração e o conflito entre os tempos-ritmos vivenciados pelas personagens, bem como as sutis pontuações e progressões entre eles são, na maior parte das vezes, evidenciados e conduzidos pelos diversos elementos musicais, tanto pelos citados acima quanto pelas mudanças na harmonia, densidade e textura orquestral. Em todos esses casos e principalmente naqueles em que o drama exige um conflito entre os tempos-ritmos da personagem e não há na música alguma indicação óbvia que permita à personagem revelar a dificuldade em manejar sua agitação, o cantor pode evidenciar o conflito por meio de recursos que são particulares de cada intérprete, como, por exemplo, alteração da cor da voz ou modo de movimentar-se, e principalmente por meio do uso do olhar.

A música é uma excelente condutora e principalmente estimuladora do tempo-ritmo para a representação dramática, porém na ópera também existem raros momentos em que uma personagem está presente em cena, mas seu estado de espírito não condiz com aquele estabelecido pela música. Isso acontece porque nem todas as personagens estão sob a qualidade do mesmo sentimento, desejo ou expectativa, e a música que conduziria o tempo-ritmo de uma personagem pode não retratar o de outra que também está em cena. Observa-se que isso pode

Figura 2 – Mozart, W. A., *Le Nozze di Fígaro*. "Se vuol Ballare", compassos 41-71

Figura 3 – Mozart, W. A., *Le Nozze di Fígaro*. "Se vuol Ballare", compassos 101-7

ocorrer com mais frequência quando a personagem está presente junto a cenas de multidão com coro[19] ou quando está presente enquanto outra personagem expressa seus sentimentos sobre um determinado trecho musical. Nesses momentos, a música se tornaria quase um obstáculo para o cantor estabelecer e vivenciar o tempo-ritmo da sua personagem, por isso sendo necessário buscá-lo na situação dramática e não essencialmente nos estímulos musicais.

Especificamente quanto ao tempo-ritmo-exterior de uma personagem, este significa certamente a velocidade e o modo da personagem se movimentar, o peso de seus passos, a amplitude do movimento, a velocidade de suas falas e até mesmo, como descrito no tópico anterior, o momento exato de agir. Na ópera, tudo isso, se já não é determinado pela música, é influenciado por ela. Em alguns casos a música pode ser relacionada identicamente com o modo e a velocidade de andar de uma personagem, quase como uma coreografia, como é possível observar no trecho "Ch'io gli parli" do ato I da ópera *Rigoletto* de Verdi (Figura 4). Logo ao anúncio ameaçador da chegada da personagem Monterrone na festa do Duque de Mântua, Rigoletto repete zombeteiramente a mesma frase dita por Monterrone ironizando a presença dessa personagem. Entre a frase de Rigoletto e a seguinte, motivos tocados pelas cordas podem ser identicamente relacionados à maneira jocosa e desengonçada com que Rigoletto se aproximaria de Monterrone.

19 Geralmente representadas pela convenção de música de cena.

Figura 4 – Verdi, G., *Rigoletto*, "Ch'io gli parli"

No entanto, na maioria das vezes, a música apenas sugere o modo com que as personagens se movimentam em cena, e é nesses momentos que o cantor deve estar atento para movimentar-se em sintonia com a música, mas evitando uma maneira coreográfica e antinatural. Como Peixoto (1986, p.48) ressalta a partir das observações de Pierre Boulez,

> [...] o ritmo do corpo não é obrigatoriamente o mesmo do canto e da música e que não se trata afinal de torná-los idênticos. Mas sim de fazer com que coincidam, o ritmo do movimento corporal com o ritmo do movimento musical, *sem que o primeiro seja a exata ilustração do segundo*. Acentuando o fato de que aqueles que descobrem a vocação vocal nem sempre pensam em termos de teatro, Boulez insiste na necessidade de *uma certa interdisciplina entre o "tempo" musical e o "tempo" cênico*.

A sincronicidade das ações junto dos elementos musicais é muitas vezes necessária, porém a naturalidade do movimento deve ser preservada. Tomando o exemplo da personagem Flora da ópera *La traviata* de Verdi no início da segunda parte do ato II, pode-se observar exatamente a diferença entre movimentar-se em sintonia com a música e movimentar-se identicamente a ela. Ao entrar em cena, Flora poderia caminhar tranquilamente com um pulso relativo à música da introdução orquestral, poderia cumprimentar seus convidados em sincronicidade junto da execução de cada frase e intenção musical, mas sem necessariamente tudo isso ser executado a passos dançantes ou estilizados como seria uma idêntica representação visual do trecho orquestral. Apesar de a sincronicidade entre música e ação ser uma característica da ópera, a naturalidade do movimento exterior evita que as personagens na ópera se portem como bailarinos. Salvo quando realmente é intenção do diretor de cena construir cenas cuidadosamente coreografadas, a naturalidade deve ser preservada.

Há de se ressaltar também que sempre existe a possibilidade de o cantor subdividir ou estender a medida da pulsação musical na elaboração de um tempo-ritmo-exterior que se adapte com naturalidade à circunstância retratada em cena, para que seus movimentos sejam mais facilmente ajustados ao tempo musical sem se tornarem movimentos idênticos ou coreografados.

Lucca (2007, p.60) sugere que para encontrar a "fisicalidade" de uma personagem deve-se partir do próprio corpo e de sua relação com a música. Nas palavras da autora: "Não tente decidir intelectual ou logicamente qual a melhor *fisicalidade* para sua personagem. Ape-

nas levante-se, ponha a música e caminhe pela sala".[20] No entanto, é importante que antes disso se esteja consciente das circunstâncias da personagem para que a fisicalidade se relacione mais facilmente aos tempos-ritmos referentes à situação da cena. O cantor deve estar atento aos momentos em que os tempos-ritmos interior e exterior estão em harmonia ou em conflito, em que estão de acordo com a atmosfera emocional fornecida pela música ou são incompatíveis com ela e ajustar a pulsação, se necessário, para poder representar naturalmente as ações e movimentos da personagem em sintonia com o tempo musical.

A duração das cenas e a dilatação temporal

Diferentemente de uma peça teatral, o tempo de duração de uma ópera inteira, grosso modo, já é preestabelecido pelo tempo da composição musical, pois a velocidade das falas e ações das personagens está quase sempre determinada pela música. Consequentemente, a duração das cenas também é determinada pela duração do número ou trecho musical e, assim, a velocidade no fluxo dos acontecimentos também. Citando algumas teorias do encenador suíço Adolphe Appia, Peixoto (1986, p.49) explica melhor a questão do "tempo" e da "duração" afirmando que

> [...] a música fornece não apenas o elemento expressivo "mas também fixa peremptoriamente a "duração": podemos afirmar que do ponto de vista da representação a música é o "tempo"; e com isso não me refiro a "uma duração no tempo" mas sim ao próprio tempo. [...] no teatro falado é a vida que fornece exemplos de tempo e duração ao ator, o autor apenas fixa a palavra, enquanto que na ópera [...] a duração e o tempo são fixados pela partitura: e são impostos, o que altera a duração da palavra, a proporção dos gestos, dos movimentos, de todo o espetáculo e portanto do próprio espaço cênico.

---

20 *"Don't try to decide intellectually or logically what the best* physicality *is for your character. Just get up, put on the music and walk around the room".*

Como também explica Bean (2007, p.168), enquanto os atores podem modificar a velocidade das suas falas e ações, variando o tempo de cada cena de acordo com a sua própria interpretação, "os cantores são aprisionados ao tempo e às mudanças de tempo da canção".[21] Ao observar uma ária de andamento lento, como, por exemplo, a ária "Porgi amor" da personagem Condessa de Almaviva da ópera *Le nozze di Fígaro* de Mozart, compreende-se melhor esta característica específica da duração da cena na ópera. A velocidade com que a personagem se comunica, a sustentação de notas longas e a repetição da mensagem verbal durante um determinado tempo equivalem a uma dilatação no tempo real dos acontecimentos. A partir disso, é possível observar uma das maiores características da ópera, a *extensão do tempo*.

Burgess e Skilbeck (2000, p.81-2) também comentam que, enquanto a construção cênica de uma personagem elaborada por um ator no teatro falado geralmente se baseia nos ritmos naturais do dia a dia de ações como caminhar, falar, comer, rir, chorar, pensar, sentir e tantas outras, na ópera o ritmo dessas ações é frequentemente expandido ou comprimido pela estrutura musical, principalmente o ritmo dos pensamentos e sentimentos da personagem. O exemplo mais comum disso é a mudança de recitativo para ária. No recitativo os pensamentos e sentimentos estão em constante mudança acompanhados de ações e, na ária, eles permanecem focados em reflexões sobre alguns poucos eventos, e por isso suspendem o tempo real da ação. Balk (1981, p.9) acrescenta que na ópera "o tempo real do teatro e o tempo ideal da música mesclam e expandem a completa continuidade do fluxo de tempo desde sua aceleração e sua velocidade cronológica real até a sua total suspensão".[22] Há um constante contraste entre o fluxo dos acontecimentos em uma progressão linear e a expansão lírica (ibidem, p.78).

Peixoto (1986, p.51) ainda ressalta que Stanislavski compreendia perfeitamente a estilização imanente ao gênero operístico, no qual a atuação cênica do cantor

21 *"Singers are locked into the tempo and tempo changes of the song".*
22 *"the real time of theater and ideal time of music mingle and span the complete continuum of time flow from accelerated time to real chronological time to total suspension of time".*

> [...] não se resume na apreensão mecânica dos métodos de trabalho do teatro falado, ainda que possam ser de indispensável utilidade. A música impõe outro tipo de exigência. Assim como a "duração" musical não impede mas sim impõe sua irrecusável lógica interna. Para mencionar apenas um detalhe: frequentemente a ópera exige instantes mais estáticos do que seria razoável para o tempo dramático. A partitura, nestes casos, organiza-se em função de uma expressividade própria. Cabe ao intérprete preencher este tempo estático com uma verdade vigorosa e poética, integrada ao espetáculo como um todo: não serão, assim, instantes de vazio, mas o contrário. Nada disso é incompatível com os valores cênicos, como sustentam alguns: trata-se pura e simplesmente de rever conceitos. E investigar a teatralidade que encerram.

Balk (1981, p.79) ressalta que, "como regra geral, o tempo fluirá naturalmente, de maneira horizontal em situações de conjuntos, e se expandirá verticalmente em situações de árias".[23] O autor cita o conjunto final do ato II de *Le nozze di Fígaro* de Mozart como exemplo de conjuntos que levam o enredo para a frente mediante o fluxo contínuo dos eventos que ocorrem nestes números,[24] mas há também incontáveis conjuntos que possuem um caráter reflexivo. Não podemos esquecer os *finales* dos atos I das óperas cômicas de Rossini, os chamados *concertati di stupefazione*, nos quais as personagens refletem sobre o conflito que se desenvolveu até então e manifestam cada uma à sua maneira o seu estado emocional diante da situação, encerrando com o fechar das cortinas. Assim, esses conjuntos também equivaleriam a uma extensão do tempo real.

Quanto à duração desses momentos de suspensão temporal na ópera, Balk (ibidem, p.9) diz que o cantor constantemente "é deixado sozinho no palco para sustentar a ação por cinco ou dez minutos",[25]

---

23 *"As a general rule, time will flow in a natural, horizontal manner in ensembles situations and will expand vertically in aria situations".*

24 Sobre conjuntos que levam a ação para adiante, ver também Kerman (1990).

25 *"is left alone on stage to sustain the actions for five or ten minutes".*

fato que raramente acontece nas peças de teatro[26] (a não ser em monólogos realmente extensos), porém essa é a situação básica da ópera estruturada com a presença de árias. Esses momentos podem apresentar um desafio quanto à motivação emocional e concentração do cantor para sustentar a dramaticidade por esse extenso período de tempo. Burgess e Skilbeck (2000, p.100-1) sugerem que uma das consequências dessas passagens desaceleradas é a dificuldade que o cantor encontra em sustentar sua energia dramática e comentam que nesses momentos o cantor deveria aumentar seu fluxo de energia para não implicar um esmorecimento de sua personagem.[27]

Não só a energia cênica do cantor se compromete nesses momentos, mas também a sua concentração. Bean (2007, p.170) aponta que

> No canto, nossas palavras são desaceleradas por meio da extensão do tempo. O que acontece a nossos pensamentos? Eles querem saltitar rapidamente em tempo real! Por causa dessa discrepância temporal, quando nós cantamos, nossos rápidos pensamentos têm uma dificuldade em conectar-se com nosso texto lento-meloso. Em vez disso, a mente fica muito mais livre para se distrair na *performance*. É necessário um aumento na concentração para manter a mente focada na tarefa dramática à mão e conectada às palavras da nossa canção.[28]

Na tentativa de solucionar essas dificuldades que a extensão temporal traz à atuação cênica na ópera, Balk (1981, p.79) sugere que o cantor encontre "progressão nos momentos de expansão lírica e um

26 Pelo menos nas peças de teatro tradicionais.

27 Contudo, esta solução pode apresentar o risco de o cantor buscar o sentimento pelo sentimento, resultando em tensão corporal.

28 *"In singing, our words get slowed down through time extension. What happens to our thoughts? They want to keep bouncing along quickly in real time! Because of this temporal discrepancy, when we sing, our rapid thoughts have a hard time connecting to our molasses-like text. Instead, the mind feels much freer to be distracted in performance. Increased concentration is needed to keep the mind focused on the dramatic task at hand and connected to the words of our song".*

sentido de profundidade lírica nos momentos de desenvolvimento narrativo".[29] O autor acrescenta que o texto já teria sua própria progressão psicológica que às vezes faz cumprir o tempo de extensão musical, mas nem sempre isso ocorre e, quando faltam as palavras ou quando elas constantemente se repetem, geralmente o senso de progressão é dado pela música.

Assim, a organização dos elementos musicais pode criar uma ordem de motivação por um prévio estabelecimento de subtextos e pensamentos internos da personagem adaptados a frases e trechos musicais. Desse modo, seria possível o cantor traçar variações dentro do humor e sentimento geral preestabelecido pela ária, mostrando o mesmo sentimento de várias maneiras, como as diversas gradações que uma única cor possui. Isso deixaria a experiência temporal mais dinâmica por meio de uma constante remotivação da personagem e evitando a monotonia interna de estar constantemente sob a condição de um único sentimento ou ação interna. Nesse caso, o desenvolvimento musical funcionaria como um fio condutor motivacional para o cantor continuar presente como sua personagem, sem se distrair.

Bean (2007, p.169) ainda assegura que esses momentos de extensão temporal podem ser "uma bênção, permitindo ao cantor ir mais fundo e mais longe dentro do sentimento da canção do que ele poderia ir em um monólogo falado".[30] Isso se deve ao fato de a música cumprir a mesma função da poesia dramática no teatro, como afirmado anteriormente, ou seja, a de estimular a imaginação do público e, sem dúvida, também a do intérprete. A linguagem musical rompe a barreira da intelectualidade necessária na linguagem verbal, e, por meio disso, o cantor de ópera pode mais facilmente concentrar-se e envolver-se com as circunstâncias emocionais da personagem.

Outra solução para esses momentos de extensão temporal seria criar uma ação secundária para a personagem, ou seja, que ela reali-

29 *"progression in the moments of lyric expansion and a sense of lyric depth in the moments of narrative development".*

30 *"a blessing, enabling the singer to go deeper and longer into the feeling of the song than he can with a spoken monologue".*

zasse uma atividade cotidiana enquanto canta sua ária. Para entender melhor essa questão, comparemos as árias ou momentos de suspensão temporal na ópera com os monólogos no teatro falado. Para a atriz Uta Hagen (2007, p.161-2), um monólogo consiste sempre em um "personagem falando consigo mesmo em voz alta ou com personagens ausentes ou objetos ao redor em tempo e lugar determinados, por uma razão específica num momento de crise". Sendo o conteúdo verbal do monólogo os pensamentos das personagens, "às vezes, é trabalho do ator persuadir a si – e ao público – de que essas palavras, ou algumas delas, poderiam de fato ser inaudíveis" (ibidem).

A autora ainda observa que o principal motivo que nos impulsiona a falarmos com nós mesmos é a necessidade de ganhar controle sobre as circunstâncias, ou seja, "para lidar com o tédio de uma tarefa rotineira ou chata; para lidar com o fato de sermos aturdidos pelo tempo ou por outras pressões, como frustração e problemas emocionais etc." (ibidem, p.162-3). Assim, aconselha o artista a determinar *o que* a personagem está *fazendo* fisicamente enquanto conversa consigo mesma, pois "uma vez determinada a tarefa física, será fácil entrar em contato com os objetos internos e externos que vão impulsioná-lo à verbalização" (ibidem, p.166).

Ryngaert (1996, p.10-1) observa que nas peças teatrais isso é um recurso comum. Segundo o autor,

> A encenação moderna tem cada vez mais assumido o que pertence à ordem do "agir", fazendo com que a personagem execute várias tarefas na representação, mesmo que estas não tenham ligação direta com o que é dito. Não é raro vermos espetáculos nos quais uma personagem se entrega a um longo monólogo ao mesmo tempo que executa trabalhos de limpeza ou de cozinha, sem relação visível com o discurso. É certo que há uma "ação" em cena, mas ela não decorre de uma necessidade evidente inscrita no texto.

Hagen (2007, p.166) comenta que essas "atividades podem ser temporariamente detidas pela vida verbal", e a personagem pode inclusive ser desviada de uma tarefa para outra. O que importa aqui é

que a inclusão das ações físicas secundárias forneceria credibilidade de que o que está sendo dito ou cantado poderia estar sendo pensado, e os pensamentos direcionam o modo como as ações são executadas, tendo assim o artista a fisicalidade da personagem como ferramenta expressiva, não somente a voz e as palavras.[31]

A ação exterior secundária dá energia física à personagem, fornecendo também uma base mais sólida para os artistas se sentirem nas circunstâncias do enredo e auxiliando-os quanto à sustentação de sua energia no palco e quanto à sua concentração na cena. Juntamente às ações secundárias, é possível criar uma progressão no sentimento. Como observa Lucca (2007, p.117), por exemplo, no dueto de Marcello e Rodolfo no ato IV de *La bohème* de Puccini, Rodolfo está escrevendo e Marcello pintando enquanto tentam esquecer o sentimento que ambos experimentam por suas amadas. Contudo chega o momento em que é impossível resistir, e a intensidade dos sentimentos força-os a parar suas atividades, exatamente como aconteceria na vida real.

A vantagem da inclusão de uma ocupação secundária às personagens é que esta solução aproximaria o espetáculo de ópera a uma estética mais naturalista proporcionando-lhe assim mais dinamismo.

Pausas e preenchimento do espaço cênico

Segundo Bean (2007, p.168-9), o ator na peça de teatro é livre para escolher onde e quando inserir uma pausa em sua interpretação; já os cantores possuem-nas estabelecidas entre as palavras ou frases. Essas pausas devem ser preenchidas dramaticamente, caso contrário, o cantor corre o risco de deixar a energia de sua *performance* fragmentada por vazios. Peixoto (1986, p.50) aponta que Stanislavski também se referia

31 É claro, a opção por estabelecer uma tarefa física enquanto o cantor canta sua ária deve ser decidida com o diretor de cena, de acordo com a proposta da encenação, pois como Balk (1981, p.80) afirma, existem duas escolas de encenação operística: uma que enfatiza "a progressão no tempo real", o qual produziria agitação e sequências repetitivas, e outra que enfatiza "a progressão de tempo-estendido", produzindo sequências estáticas.

a esses vazios como "pausas mortas", reclamando que alguns cantores teriam a tendência a atuar apenas enquanto cantam, "esquecendo que mesmo quando é seu companheiro que canta ele continua subordinado à música tanto quanto os demais". Igualmente Challis, como foi visto anteriormente, já em 1927 se preocupava com essa possível negligência cênica de alguns cantores quando não estão cantando.

Na ópera, pelo fato de, na maioria das vezes, as pausas não terem a flexibilidade de serem encurtadas, é fundamental para o cantor estabelecer mais especificamente o que ocorre com a personagem nesses momentos, para que ele possa preenchê-los com ações internas, como pensamentos e motivações. Dessa maneira é possível o cantor programar sua concentração para que continue direcionada para a cena e não vague sobre preocupações externas, evitando que sua atuação esmoreça e garantindo que sua personagem continue viva no palco. Apesar de essa rigidez na medida das pausas apresentar um desafio à atuação do cantor de ópera, a presença da música e seu poder estimulador de imagens e sentimentos auxiliam em seu preenchimento. Por isso, ressalta-se aqui a importância do cantor escutar a música no momento de sua atuação, principalmente enquanto não está cantando, para que possa criar ações e reações internas nos momentos de pausas, evitando sempre a passividade da personagem.

Quanto às pausas que implicam silêncio, aquelas que aparecem depois de fermatas, ao término de seções ou entre as frases de um recitativo e que têm certamente um caráter mais flexível, podemos compará-las ao que Stanislavski (2004a, p.192) define como "pausas lógicas" que devem ser transformadas em "pausas psicológicas" no discurso verbal.[32] O autor ressalta que o artista deve tomar cuidado para que a função da última não usurpe a função da primeira, pois "é preciso proteger com todo o cuidado a pausa psicológica contra o perigo do

32 "Enquanto a pausa lógica modela mecanicamente as medidas, frases inteiras de um texto, contribuindo assim para que elas se tornem compreensíveis, a pausa psicológica dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras. Se a linguagem sem a pausa lógica é ininteligível, sem a pausa psicológica não tem vida" (Stanislavski, 2004a, p.192-3).

arrastamento – processo este que começa no mesmo instante em que ela deixa de servir à ação com um objetivo" (ibidem, p.194).

Por isso, preencher as pausas com motivações e pensamentos permite ao cantor não se exceder nos momentos de silêncio, não comprometer a função lógica musical da pausa quando esta também exerce uma função psicológica. Encontramos um exemplo disso na cena em que Papageno pretende se suicidar. Qual seria a medida ideal entre a contagem um, dois, três e o trecho que segue? Essa resposta só será encontrada pela elaboração dos pensamentos que preenchem cada pausa. Como aponta Lucca (2007, p.84), o divertido desta cena estaria exatamente nesse preenchimento, ou seja, no desespero da personagem enquanto espera, almejando e procurando por alguém que a impeça de cometer suicídio.

Outra característica das cenas do drama operístico que apresenta desafios à atuação do cantor, como comenta Bean (2007, p.169), é o fato de o cantor frequentemente ser chamado a preencher o espaço em inúmeros trechos instrumentais. Quanto a esse desafio, o autor afirma:

> Considere: nenhum ator que se respeite entraria no palco para o seu grande monólogo culminante, acertaria sua pose de abertura – e então esperaria por vinte ou trinta segundos, fazendo "nada" antes de começar a falar. No canto, nós encaramos essa situação em quase toda canção que cantamos; nós chamamos isso de "introdução".[33]

Balk (apud ibidem, p.169) também complementa: "Se você puder imaginar um ator em meio a um apaixonado monólogo ou diálogo esperar de vez em quando por cinco ou dez segundos sem perder a energia ou a tensão desenvolvida, você descreveu uma situação comum para o cantor-ator".[34] Ele especifica que na ópera frequentemente o

---

33 *"Consider: no self-respecting actor would stride out onstage for his great climactic monologue, strike his opening pose – and then wait for twenty or thirty seconds, doing 'nothing' before he stars to speak. In singing, we face that situation with almost every song we sing; we call it the 'introduction' ".*

34 *"If you can imagine an actor in the midst of a passionate monologue or dialogue, pausing every so often for five or ten seconds without losing energy or developing tension, you have described a common situation for the singer-actor".*

cantor é requisitado a estar presente no palco sem cantar durante introduções, interlúdios e outros momentos de música puramente orquestral, enquanto os atores do teatro falado podem até ser solicitados a momentos não verbais, mas esses momentos nunca são tão frequentes ou tão extensos quanto os solicitados em uma ópera (Balk, 1981, p.9). O fato é que o cantor, assim como o ator sob essas circunstâncias, deverá sempre estar presente em sua personagem, atuando, seja externa ou somente internamente, para que esses momentos não se transformem em infindáveis pausas vazias. Todas as soluções para isso abordadas até o momento auxiliariam o cantor a continuar concentrado e presente em cena como sua personagem nessas situações.[35]

O teatro cantado

Outro grande desafio enfrentado pelo *performer* operístico é o fato de a ópera ser um teatro cantado, no qual as personagens se expressam por meio de um tipo de canto que se afasta esteticamente da fala cotidiana, exigindo do artista que as representa uma relevante coordenação motora quanto à sua execução técnica. A presença do canto lírico implica dois grandes obstáculos para a atuação cênica nesse tipo de espetáculo. O primeiro é a dificuldade de o cantor sentir-se verdadeiro em cena expressando-se de um modo tão irreal e estilizado, e o segundo é referente à coordenação física e ao controle técnico que o ato de cantar e atuar ao mesmo tempo requer.

A estilização do texto dramático

Como visto anteriormente, a ópera é um gênero teatral estilizado e que inevitavelmente não consegue esconder sua teatralidade. Mesmo

35 Sobretudo o estabelecimento dos pensamentos da personagem em consonância com os elementos musicais, a elaboração de ações secundárias e a observação do tempo-ritmo estabelecido pela música.

quando a proposta da própria obra é ser fiel à fonte literária[36] ou quando a encenação se dispõe a aproximar-se de uma estética naturalista, o fato de as personagens se expressarem por meio da forma estilizada do canto lírico impossibilita retratar no palco uma cena ou situação como seria exatamente na vida real, pois ninguém na vida real se comunica cantando como as personagens de ópera. A utilização do canto lírico como um dos elementos fundamentais do gênero operístico faz com que a ópera não tenha a mesma capacidade de aproximação com a representação naturalista que as peças teatrais possuem.[37] Essa característica da ópera pode trazer ao cantor uma dificuldade em identificar-se com sua personagem ou em sentir-se verdadeiro nas condições do gênero operístico.

No entanto, Bean (2007, p.167) traz uma solução útil para que o cantor possa compreender e aceitar a presença do canto na ópera como uma expressão verdadeira e natural das personagens, mesmo sendo pensada dentro dos limites da teatralidade imanente ao gênero. O autor afirma que, apesar de o canto ser uma "comunicação estilizada não encontrada comumente na conversação pessoal cotidiana",[38] o público aceita essa convenção estilizada no teatro pelo fato de o canto ser "maior que a fala".[39] Felsenstein (apud ibidem, p.167) ainda explica que

> A música é justificada uma vez que a fala não é mais suficiente, "porque é uma necessidade de comunicação anormal, elevada". Em outras palavras, a escala emocional exigida de um *performer* operístico é intensificada pela música e vai além do que é exigido para uma peça de teatro.[40]

---

36 Como as óperas *Pelleas e Melissandre* de Debussy e *Wozzec* de Berg que não possuem libreto; os textos das peças teatrais de Materlinck e Buchner respectivamente foram preservados.

37 Sabe-se, certamente, que não são todas as peças e espetáculos teatrais que se predispõem a uma representação naturalista, porém parte-se aqui da observação de que o teatro falado maneja infinitamente com mais facilidade com esse tipo de representação. Observa-se também que até mesmo os musicais conseguem manejar-se melhor com a representação naturalista que a ópera por causa da utilização de um estilo de canto menos estilizado e mais próximo ao canto popular.

38 *"stylized communication not commonly found in everyday personal conversation"*.

39 *"bigger than speaking"*.

40 *"Music is justified once speech is no longer sufficient, 'because there is an abnormal, heightened need to communicate'. In other words, the emotional scale*

Por esse motivo, a necessidade de uma personagem se comunicar pelo canto deve ser mais forte que a necessidade de se comunicar pela fala, pois como complementa David Craig (apud ibidem, p.168), a "música dá à fala uma dinâmica muito maior".[41] Ou seja, o que quer que o cantor cante deve ser entendido como algo extremamente importante para a personagem, caso contrário, ele poderia apenas falar[42] (ibidem, p.168). Ostwald (2005, p.86) também ressalta que

> A música é usada no teatro porque ela tem uma fantástica habilidade de elevar a expressão dos sentimentos. Ela pode criar animação e adulação para uma personagem; pode transformar simples palavras na mais profunda experiência. Seja como for, a música e o canto, em particular, requerem fortes motivações para justificar sua presença, que é o porquê dos enredos das peças de teatro-musical serem tão cheios de crises.[43]

Burgess e Skilbeck (2000, p.120) complementam dizendo que a estilização do texto pela música no gênero operístico cria uma nova realidade que é, ao mesmo tempo, conectada e independente da realidade da vida real e que permite "esfumaçar a linha entre o mundo cotidiano e o maravilhoso".[44] O *performer* da ópera é libertado pela estilização da música e do canto para expressar a personagem mais livremente por meio de "diferentes planos de consciência, entre os mundos da razão e do sentimento, realidade e surrealidade, o privado e o público, o sub-

---

demanded from an operatic performer is intensified by the music and goes beyond what is called for in a play".

41 *"Music gives speech a greater dynamic".*

42 No caso específico da ópera o verbo "falar" também pode se entender como "recitar" ou "falar por meio de recitativos", relativo à convenção recitativo-ária.

43 *"Music is used in the theater because it has an amazing ability to heighten the expression of feelings. It can create excitement and adulation for a character; it can turn simple words into a deeply moving experience. However, music, and singing in particular, requires strong motivations to justify its presence, which is why the plots of music-theater pieces are so filled with crises".*

44 *"to blur the line between the worlds of the daily and the marvelous".*

consciente e o consciente".[45] Dessa maneira, o *performer* é responsável por incluir em sua atuação o desejo da personagem de se expressar com a expressão da própria arte. Deve encontrar um modo de apresentar quem é a personagem comparativamente à vida real pela expressão própria das convenções artísticas estilizadas do gênero.

A personagem sempre deve ter um motivo significativo para cantar suas árias, duetos e conjuntos. Dessa forma, Lucca (2007, p.130) aconselha o cantor a perguntar-se: "O que aconteceu antes da ária? Que emoção, informação ou regras mudaram para tornar isso impossível de continuar sem usar esta forma de expressão poderosa e pessoal?".[46] Como, por exemplo,

> – O que sua Violetta sente que leva você a cantar '*é tardi*' [...] com aquelas alturas enquanto deitada no seu leito de morte?
> – O que sua Tosca quer de Deus que pode apenas ser suplicado pelo canto *Vissi d'arte*?
> – Qual é o sentimento específico do seu Conde de Almaviva que improvisadamente se lança na serenata de amor *Ecco ridente in cielo*? (ibidem, p.12)[47]

O cantor deve estudar a relação existente entre as árias ou trechos mais estilizados de sua personagem e os acontecimentos que antecederam esses trechos, e a partir disso traçar motivações específicas para sua personagem ter intensificado suas emoções. Ostwald (2005, p.87) acrescenta que como a música delineará essas fortes emoções é uma

---

45 *"different planes of consciousness, between the worlds of reason and feeling, reality and surreality, the private and the public, the subconscious and the conscious".*

46 *"What happened just before the aria? What emotion, information, or stakes changed to make it impossible to continue without using this personal and powerful form of expression?".*

47 *"– What is your Violetta feeling that demands you sing* 'è tardi' *[...] with those pitches while lying on your death bed?*
– What does your Tosca want from God that can only be beseeched by singing "Vissi d'arte"?
– What are the specific feeling of your Count Almaviva that improvisationally release themselves in your love serenade, "Ecco ridente in cielo"?"

questão de estilo, porém algo se repete em todos os estilos e formas de teatro-musical.

> A escolha do acompanhamento musical é parcialmente uma questão de estilo e convenção. Contudo, se a música é um recitativo, ária, *ensemble* ou interlúdio orquestral, ou se está em um musical, *operetta* ou ópera, ela quase sempre aumenta em densidade e ilustra mais fortemente emoções em sincronia com as palavras e ações quando a tensão emocional aumenta.[48]

Quanto mais fortes vão se tornando os sentimentos das personagens, mais densa se torna a música cantada. A simples fala torna-se canção, o *recitativo secco* torna-se *recitativo acompagnato*, a ária transforma-se em *cabaletta* e assim por diante.

Assim, para que um cantor consiga atingir em sua atuação uma "verdade cênica" é fundamental que ele não se fixe em uma concepção extremamente realística da ópera como obra teatral. É preciso partir do princípio de que as personagens na ópera se expressam pelo canto, e a estilização do texto significa uma intensificação dramática. Pode não ser natural para uma personagem de uma peça teatral em uma encenação naturalista expressar-se cantando, mas para uma personagem de ópera é perfeitamente natural, coerente e verdadeiro em virtude das convenções do gênero já aceitas pelo público.

A coordenação e o autocontrole técnico

Não é de espantar que cantores em geral tenham dificuldade em movimentar-se livremente no palco operístico como um ator em uma peça teatral. As exigências musicais e principalmente as exigências fí-

48 *"The choice of musical accompaniment is partly a matter of style and convention. However, whether the music is for a recitative, aria, ensemble, or orchestral interlude, whether in a musical, operetta, or opera, it almost always increases in density and more forcefully illustrates emotions in synchrony with the words and action as the emotional tension rises".*

sicas vocais do canto operístico demandam uma coordenação motora e um controle técnico corporal considerável. O processo de aproximação do cantor com a personagem que interpreta e da busca por uma verdade cênica é dificultado pela exigência de autocontrole sob inúmeros aspectos técnicos que vão desde a marcação exata das entradas, tanto cênicas quanto musicais, à excelência na emissão vocal.[49]

> No teatro cantado você não é tão livre para criar uma identificação com a personagem quanto seus equivalentes no mundo do filme ou do teatro falado. Se você entra tão completamente nos mistérios da transformação, você abandonará as dimensões do tempo, altura, timbre e volume como sugeridas pela partitura e, na *performance*, pela presença do regente e orquestra. (Burgess; Skilbeck, 2000, p.149)[50]

Aspectos como a intensidade e afinação da voz, a atenção à sincronicidade com a orquestra e a recordação de um texto em idioma estrangeiro e de todas as entradas precisas, musicais e cênicas demandam por si só uma coordenação e um autocontrole relevantes. Processar todos esses aspectos no palco, unindo a isso a representação viva de uma personagem, em que o cantor atue cenicamente de uma maneira tão orgânica e natural, resultando na ilusão de que tudo acontece de forma espontânea, é uma tarefa efetivamente complexa. Por esse motivo Balk (1981, p.9-10) afirma que o ato de cantar e atuar simultaneamente quando realizado por completo é

---

49 É claro que uma peça teatral também apresenta seus próprios desafios técnicos, principalmente referentes à marcação cênica, porém se um cantor na ópera perde sua entrada, o fluxo musical não para, continua. O cantor não tem a mesma flexibilidade de improvisar para consertar erros do ator. Por esse motivo sua concentração nos aspectos técnicos é sempre tão grande, pois se torna difícil esconder a consequência de um erro na ópera.

50 *"In sung theatre you are not as free to effect an identification with character as your counterparts in the world of film or spoken theatre. If you enter too fully into the mystery of transformation, you will abandon the dimensions of time, pitch, timbre and volume as suggested by the score and in performance by the presence of conductor and orchestra".*

> [...] a mais complexa tarefa estética que um ser humano pode ser convidado a desempenhar. Uma *performance* bem-sucedida em cantar e atuar requer um retrato crível da personagem, um enorme gasto de energia física, uma distribuição vocal extremamente complexa, intensa e tecnicamente difícil, e a compreensão e coordenação de uma partitura musical que é surpreendentemente complexa a não músicos. Além disso, os ritmos dos eventos psicológicos retratados devem ser expandidos e comprimidos de acordo com o fluxo flutuante do tempo. O cantor-ator deve também relacionar-se com os colegas *performers*, com o regente e com os sons da orquestra enquanto atua em um estilo físico que é diferente do comportamento costumeiro e que deve também relacionar-se com a alteração musical de tempo.[51]

Essa coordenação do controle simultâneo das diversas atividades é uma tarefa básica para a atuação do cantor de ópera e deveria ser desenvolvida durante seu período de preparação.

Segundo Ostwald (2005, p.17), "em qualquer dado milésimo de segundo você dá sua atenção consciente a apenas uma coisa – é tudo que qualquer humano consegue".[52] Quando alguém crê que está fazendo duas coisas atentamente é porque rapidamente ela muda sua atenção de uma coisa para a outra. Quando uma tarefa específica exige a atenção do cantor, as outras tarefas devem já ter sido trabalhadas e incorporadas a ponto de não mais necessitarem a atenção dele. Por isso,

---

51 *"[...] the most complex aesthetic task a human being can be called upon to perform. A realized singing-acting performance requires a believable portrayal of character, an enormous expenditure of physical energy, an extremely complex, taxing, and technically difficult vocal delivery, and the comprehension and coordination of a musical score which is staggeringly complex to nonmusician. In addition, the rhythms of the psychological events portrayed must be expanded and compressed according to the fluctuating flow of time. The singer-actor must also relate to fellow performers, to the conductor, and to the sounds of the orchestra while acting in a physical style that is unlike customary behavior and that must also relate the musical alteration of time".*

52 *"In any given millisecond, you give your conscious attention to only one thing – that's all any human can".*

quanto à situação de o cantor de unir o ato de cantar e atuar simultaneamente, o autor afirma:

> É essa limitação que requer que em um primeiro momento você pratique o canto e a atuação separadamente. Apenas depois de adquirir algum controle sobre cada um você pode efetivamente praticar fazendo-os ao mesmo tempo juntos. Depois você precisa ensaiar até que as exigências técnicas combinadas de um papel se tornem semiautomáticas. Se não, elas ainda exigirão sua atenção consciente quando você se apresenta, e a plateia verá você brigando com sua técnica em vez de experimentar sua personagem vivendo sua realidade.[53]

Por isso, muitas tarefas técnicas que o cantor executa em cena devem já estar condicionadas a serem executadas inconsciente ou automaticamente, para que ele tenha a sua mente de certa forma livre para atuar da maneira mais espontânea possível. Lucca (2007, p.16) ainda salienta que se um cantor tentasse controlar conscientemente cada variante musical em uma ópera de três horas enlouqueceria.

Ademais, a relação entre essas tarefas técnicas e a atuação cênica mostra-se uma excelente solução para a coordená-las sem comprometer a atenção do cantor sobre a personagem. Um exemplo disso seria o cantor estabelecer que no exato momento em que estiver difícil acompanhar o ritmo preciso da orquestra, o foco da personagem estará em algum lugar da *quarta parede*[54] onde for possível, pela visão panorâmica, acompanhar o movimento da batuta do maestro.

---

53 *"It is this limitation that requires that you first practice your singing and acting separately. Only after you achieve some control over each can you effectively practice doing them together. Then you need to rehearse until the combined technical demands of a role become semiautomatic. Otherwise, they will still be demanding your conscious attention when you perform, and the audience will see you struggling with your technique rather than experiencing your character living her reality".*

54 "Parede imaginária que separa o palco da plateia". Utilizada em encenações *ilusionistas*, ou seja, aquelas que têm o propósito de manter o público como *voyer* daquilo que se passa no palco. "O realismo e naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o tea-

Ainda sobre o estabelecimento da relação entre tarefas técnicas e atuação cênica, Ostwald (2005, p.62-3) elabora um método no qual o cantor associa a concentração necessária para a execução de uma passagem vocal a um comando estabelecido junto da construção dos pensamentos da personagem. Primeiro é preciso que se busque entender a relação da situação dramática com a passagem musical que exige maior fôlego, ou seja, identificar "o que está conduzindo sua personagem a cantar tão agudo, tão grave, tão rápida ou tão lentamente".[55] Logo, deve-se buscar o que se precisa em termos técnicos para que a passagem se realize com sucesso e condensar isso em comandos usando poucas palavras, como, por exemplo, "respiração", "bocejo", "apoio" etc. Depois disso, determinar o momento exato, a nota ou palavra que é necessário utilizar como comando a si mesmo para que a devida passagem aconteça com eficiência. Finalmente, repete-se o trecho inúmeras vezes, buscando substituir o comando técnico por algum pensamento da personagem, como "sim!", "céus!", "Ah!" etc. Dessa forma, Ostwald garante que o comando técnico "se tornará parte de um reflexo colocado em ação pela nota ou texto e será incorporado aos diálogos internos da personagem".[56] Também se pode usar esse mesmo mecanismo para passagens nas quais se faz notar uma maior carga dramática. Escolhe-se uma imagem que estimula certo sentimento e logo se identifica em que momento exato ela deve ser projetada. Em seguida, repete-se o trecho inúmeras vezes para que a imagem se una aos pensamentos da personagem. A vantagem em utilizar esse mecanismo para unir os comandos técnicos aos pensamentos da personagem é que a atuação mantém um fluxo contínuo e não se dissolve pela necessidade de mudança na concentração.

---

tro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, *(re)teatraliza* a cena ou força a *participação* do público" (Pavis, 2007, p.315-6). O ator utiliza a quarta parede por meio de sua imaginação para não se sentir compelido a desviar seu foco da plateia. Para um aprofundamento em como é possível o artista beneficiar-se com a utilização da quarta parede, ver Hagen (2007, p.145-52).

55 *"what is driving your character to sing so high, so low, so fast, or so slow"*.

56 *"will become part of a reflex set in motion by the note or text and will be incorporated into your character's internal dialogue"*.

Alguns cantores, principalmente os iniciantes, sentem-se desconfortáveis em cantar e movimentar-se ao mesmo tempo. Muitas vezes esse receio ocorre por causa de uma insegurança em deixar aquilo que já se praticou por muito tempo se desenrolar de maneira automática. É importante o cantor também praticar o desprendimento de sua atenção na técnica vocal para que saiba exatamente em que passagens a execução vocal e musical já ocorre de maneira inconsciente e automática e em quais ainda é preciso pensar em termos técnicos ou é preciso elaborar um mecanismo de associação como o citado anteriormente. Sabendo disso, o cantor pode libertar-se corporal e mentalmente com mais facilidade para representar sua personagem, aperfeiçoando então a relação existente entre a música que executa e a representação cênica.

Para isso, Lucca (2007, p.37) aconselha ao cantor que também cante enquanto estiver fazendo suas atividades cotidianas. Assim, o cantor compensaria o costume de cantar parado com sua atenção estritamente voltada para a resolução dos problemas vocais e musicais e exercitaria o automatismo técnico necessário para liberar sua mente para cantar e atuar simultaneamente.

É possível também que o cantor consiga vencer problemas técnicos fazendo que a atuação cênica promova a energia necessária para a execução vocal, associando os desafios vocais à representação cênica. Stanislavski (apud Peixoto, 1986, p.50) chamava a atenção de seus alunos para este fato:

> e como você poderá entrar na vida do ritmo do compositor se está claro que você está com medo das notas altas? [...] faça com que as ações físicas corretas ajudem você a obter as emoções corretas. Parta delas e a sua voz lhe responderá. [...] quando estiver vocalizando e tentando alcançar algumas notas de transição, tente sempre associar problemas psicológicos com o canto, para não cantar notas vazias mas sim notas-pensamentos. [...] máquinas que cantam não servem para o público nem para a cultura, o que queremos é gente viva, artistas que cantam.

O costume de visualizar a sensação vocal por meio de gestos é o maior inimigo para a atuação cênica do cantor lírico. Apesar de os

gestos serem válidos e eficientes para que se encontre mais facilmente o som vocal que se almeja, eles nunca podem virar vícios corporais ou uma espécie de "bengala" para o canto. O cantor deve trabalhar sua técnica vocal com um corpo neutro para conseguir desenvolver-se cenicamente e romper gradativamente os limites existentes entre certos movimentos e posturas e o ato de cantar. Igualmente, gestos típicos de cantores adquiridos pelo hábito de uma atuação generalizada demonstram ser grandes obstáculos para o desenvolvimento cênico do cantor.

> Sem dúvida uma das críticas mais pertinentes ao espetáculo de ópera, como sinônimo de falsidade, é o absurdo comportamento cênico do cantor: um amontoado de convenções abstratas que visualmente nada significam. Preocupados exclusivamente com a voz e a música, parecem ignorar o óbvio: estão sendo não apenas escutados mas também vistos. E observados. O mais comum são posturas ridículas: um pezinho levantado um pouco atrás do corpo, que se balança segundo um ritmo que simplifica ao mínimo a música que o acompanha. E gestos no mínimo insólitos: um ou dois braços junto ao peito; braços ligeiramente abertos diante do peito, como se sustentassem uma pequena criança ou carregassem um pequeno pacote invisível; ou que se juntam, como se estivessem aprisionando um pássaro prestes a voar... Não há ideia concreta que resista a esta constrangedora exibição do nada (Peixoto, 1986, p.48).

Por isso, quando Jorge Lavelli dirigia os cantores procurava "inquietá-los", na intenção de fazer que eles perdessem "as certezas e o equilíbrio de gestos ou movimentos cultivados pelas tradições", obrigando-os assim a encontrar soluções inesperadas e contribuindo para "colocar o ator em dificuldades, como ponto de partida para uma nova postura criativa" (ibidem, p.48).

Como Helfgot e Beeman (1993, p.34) afirmam, em um espetáculo operístico, "mesmo se um cantor decidir não usar movimento na interpretação de um momento na partitura, essa falta de movimento tem que vir por uma decisão concreta de não se mover e não pela paralisia de não

saber o que fazer ou como fazer".[57] Muitos cantores mostram-se resistentes a cantar em certas posições ou enquanto se movimentam em certa velocidade por não conhecerem onde se encontram seus próprios limites entre os atos de cantar e atuar. Esses limites são particulares de cada profissional, e a conquista em ampliar a sua habilidade de lidar simultaneamente com as dificuldades técnicas e os desafios cênicos é algo gradativo. No entanto, é de extrema importância conhecer os próprios limites para poder expandi-los. Por isso, aconselha-se a todo cantor reservar parte do seu estudo de canto para tentar cantar em diversas posições e movimentando-se em diversas velocidades, para que progressivamente ele consiga conhecer a si próprio e perceber quais ajustes é necessário desenvolver para ampliar a sua capacidade em unir as duas atividades. Helfgot e Beeman (1993, p.29) ainda reclamam que a maioria dos cantores pratica suas árias e cenas de uma forma repetida e muitas vezes improdutiva.

> Em vez de repetir as árias mil vezes com o resultado de fixar problemas vocais, cantores devem tratar a comunicação da ária como um problema de cantar/atuar. Um método é ver como muitas variedades de expressões faciais podem ser usadas na ária. Experimentação com gestos e movimentos é também extremamente útil. Cantar a ária sentado, deitado de costas ou enquanto caminha pela sala cria um conjunto diferente de perspectivas. Adicionar diferentes tons de dinâmicas ou cores vocais auxilia na flexibilidade vocal. Em resumo, descobrir de quantos modos diferentes a ária pode ser cantada efetivamente pode ajudar tremendamente a *performance*. Mais ainda, muitos problemas vocais desaparecem quando tratados dessa maneira, porque o cantor para de tratá-los como problemas da voz e começa a tratá-los como problemas da *performance*.[58]

---

57 *"Even if a singer decides not to use movement in interpreting a moment in the score, this lack of movement has to come through a concrete decision not to move and not though paralysis from not knowing what to do or how to do it".*

58 *"Instead of repeating arias a thousand times in order to fix vocal problems, singers should try treating aria delivery as a singing/acting problem. One method is to see how many varied facial expressions can be used in the aria. Experimentation with gesture and movement is also extremely useful. Singing the aria seated, on*

Stanislavski (1989, p.512) observa que o cantor trabalha ao mesmo tempo não com uma, mas com três modalidades de arte: a vocal, a musical e a cênica. Por isso tem à sua disposição inúmeras possibilidades de influenciar o espectador que faltariam aos atores dramáticos. No entanto, as três modalidades disponíveis devem "ser fundidas e orientadas para um fim comum". Se uma delas influenciar o espectador enquanto outras dificultam tal influência o resultado será indesejável. "Uma modalidade de arte destruiria o que a outra viesse a criar". Igualmente, Balk (1981, p.13) afirma que é a preparação da integração entre essas áreas de conhecimento que preparará o jovem *performer* para as suas futuras produções. Nenhum aspecto é mais importante que outro; todos devem ser desenvolvidos, e a tarefa de relacioná-los entre si deve ser ressaltada por parte de cada profissional encarregado por sua área específica.

A familiarização e apropriação do texto

Outro desafio para a atuação do cantor na ópera encontra-se no processo de aprendizagem e familiarização com o texto. No teatro falado, geralmente esse processo é feito sem pressa juntamente com o processo de construção de uma personagem. Muitas vezes os atores utilizam os ensaios para levantar possibilidades interpretativas por meio de improvisações, na interação com os colegas com as sugestões do diretor de cena, e só mais tarde iniciam o processo de memorização do texto.[59]

Já na ópera, como mencionam os autores Burgess e Skilbeck (2000, p.111), os desafios vocais e musicais requerem que o cantor tenha um

one's back, or while walking around the room creates a different set of perspectives. Adding different shades of dynamics or vocal color aids in vocal flexibility. In short, discovering how many different ways the aria can be sung effectively can help tremendously in perfecting performance. Moreover, most vocal problems disappear when treated this way, because the singer stops treating them as problems of the voice and starts treating them as problems of performance".

59 Hagen (2007, p.101-2) ainda ressalta a importância de um ator de teatro não começar a construção física de um papel diretamente com a memorização do texto, pois isso poderia viciar o ator em entonações iniciais endurecendo-as e esvaziando-as de conteúdo.

tempo maior de preparação técnica e um profundo conhecimento da música antes de iniciar qualquer ensaio. Dessa forma, quando os ensaios de uma montagem começam, o cantor já deve estar com sua parte musical e textual decorada, pois o tempo de ensaio é em geral insuficiente para a memorização e preparação vocal. Isso se deve basicamente à familiarização com os elementos musicais e à preparação muscular do ato de cantar, aspectos da performance operística que são fundamentais e exigem um tempo considerável de preparação.

Contudo, a pressa na memorização antecipada do texto e da música pode acarretar interpretações generalizadas e atuações frias por falta de um aprofundamento maior na elaboração das personagens. É imprescindível um cantor estudar não somente a exata melodia e suas respectivas palavras, mas também o contexto em que se encontram inseridas no enredo, e que elabore interpretativamente um significado que vá além do significado literal de cada frase a ser dita e ouvida.[60]

Lucca (2007, p.109) aconselha o cantor a durante seu estudo musical praticar também falar o texto da personagem, pois fazendo isso ele encontrará mais facilmente como a frase musical molda e expressa o texto de um modo que é verdadeiro para a personagem. "Quando música, texto e personagem estiverem alinhados, a atuação se tornará mais realista e convincente".[61]

Outro fator crucial para a memorização do texto antes mesmo do início dos ensaios é o fato de a maioria do repertório operístico ser em língua estrangeira. Quando uma peça teatral clássica é encenada ela é certamente traduzida para o idioma vernáculo, mas uma ópera é quase sempre encenada em seu idioma original para preservar a relação entre a prosódia e a composição musical.[62] Dessa forma, como observa Bean

60 Helfgot e Beeman (1993, p.12) alertam que no momento em que o cantor emite apenas sons sem significados, ele não está exercendo suas obrigações de *performer* na ópera, ele está fazendo algo que papagaios também podem fazer.

61 "*When music, text and character are in line, the acting will become more realistic and convincing*".

62 Assim como Goldolvsky (1968, p.393-7), existem certamente aqueles que defendem as encenações de óperas traduzidas. Igualmente, existem inúmeras adaptações de óperas estrangeiras ao idioma vernáculo que são bem-sucedidas

(2007, p.169), são raras as situações nas quais o cantor de ópera canta no seu idioma nativo.[63] O cantor deve não só articular e pronunciar corretamente os fonemas do idioma em questão, como ser capaz de expressar o sentido das palavras e frases por toda a gama de nuanças necessárias para que assim se mostre espontâneo. É o desafio de encontrar a expressividade de cada idioma.

Esse autor afirma que a comunicação do conteúdo textual em uma ópera é feita mediante três níveis distintos de comunicação: nível baixo (quando o cantor possui uma vaga ou nenhuma ideia do significado do texto, limitando a sua *performance* a uma generalização vazia), nível médio (quando o cantor possui um conhecimento da tradução palavra-por-palavra, porém permanecendo este conhecimento ainda em um nível cerebral, como se enquanto cantasse passasse uma legenda com a tradução) e nível alto (quando o idioma em questão já está tão internalizado que o cantor pode inclusive pensar nesse idioma, permitindo uma comunicação completa das situações tanto no que diz respeito à compreensão dos significados quanto às inflexões naturais da língua) (ibidem, p.169-70). Certamente é a partir deste último que a atuação do cantor consegue atingir mais facilmente um patamar elevado de envolvimento com a personagem, por isso é tão importante para o cantor lírico estudar línguas estrangeiras.

Balk (apud ibidem, p.169) alerta que cantar em um idioma estrangeiro com o qual não se tem familiaridade "não somente permite, mas encoraja o hábito fatal da generalização no teatro-musical".[64] Por esse motivo, Lucca (2007, p.23) salienta:

> [...] Se você entende a emoção geral de uma cena, você será capaz de comunicar algo da história. Contudo, essa *performance* empalidecerá quando comparada à *performance* de alguém que sabe o que está

quanto à adaptação da prosódia do novo idioma à melodia já existente. No entanto, observa-se que montagens no idioma original ainda são mais frequentes.

63 Exceto, é claro, quando o cantor é de nacionalidade europeia.

64 *"not only permits, but encourages the fatal music-theater habit of generalization"*.

dizendo e é então capaz de atuar baseado em palavras e pensamentos específicos em vez de apenas em uma emoção generalizada.[65]

Segundo essa autora, a língua estrangeira é um obstáculo para a atuação, pois não está imediatamente "presente em nossa psique como nossa língua nativa".[66] Por conta disso, a autora diz que, para evitar uma atuação generalizada, é essencial saber o significado de cada palavra e frase que se está cantando e nunca cantar uma palavra desprovida de seu devido significado. Isso exige que o cantor inicie seu trabalho com o texto cedo, sendo necessário deter-se não somente no texto que se canta, mas também no texto que se escuta.

> Saiba cada palavra que seu companheiro dramático está dizendo a você. [...] Preste particular atenção em ideias dramáticas pivôs, aquelas palavras que são deixas dramáticas.
>
> Se o cérebro olha, ouve ou diz uma palavra que não entende, embaçará. Se você está cantando uma canção e encontra uma palavra que não sabe, qualquer conexão à linguagem e a atuação por meio do texto será perdida. Esta continuará sendo depois apenas uma palavra desconhecida. Tomará tempo antes de sua conexão dramática ficar *on-line* novamente. (ibidem, p.23).[67]

Portanto, "nunca memorize um texto que você não traduziu. O ato de memorização o qual para você é algaravia é frustrante, enraíza erros

---

65 *"[...] If you understand the general emotion of a scene, you will be able to communicate some of the story. However, that performance will pale when compared to the performance of someone who knows what they are saying and is thus able to act from specific words and thoughts instead of just generalized emotion".*

66 *"present in our psyche as our native language".*

67 *"Know every word that your dramatic partner is saying to you. [...] Pay particular attention to pivotal dramatic ideas and dramatic cue words".*
"If the brain sees, hears, or says a word that it does not understand, it will fog up. If you are singing a song and you come to a word that you do not know, any connection to the language and acting through the text will be lost. This will continue past just the single unknown word. It will take time before your acting connection comes on line again".

que você mais tarde terá de corrigir e será mais fácil perder-se quando estiver sob a pressão dos ensaios"[68] (ibidem, p.24). Aconselha-se aqui, no processo de memorização, listar aquelas palavras que ainda não estão automaticamente memorizadas com o seu devido significado e estudá-las separadamente até o momento em que ao cantar a música o significado de cada palavra venha naturalmente à mente enquanto cada uma é pronunciada.

É importante também destacar que em idiomas nos quais o cantor não está familiarizado com a estrutura gramatical, após a tradução palavra por palavra é válido elaborar uma paráfrase para melhor compreender a mensagem da frase. Como afirma Lucca (ibidem, p.24), "a tradução palavra por palavra é importante, mas faça também uma tradução coloquial mostrando como você pessoalmente o diria na sua língua nativa".[69] Isso aproximará o cantor de um nível mais alto de comunicação.

Representar a realidade de uma personagem na ópera torna-se uma tarefa de certa forma complexa porque em um idioma estrangeiro existem sutilezas de significados difíceis de serem encontrados quando não se é fluente naquele idioma. Helfgot e Beeman (1993, p.152) ressaltam a importância de conhecer não somente os significados literais das palavras de um idioma estrangeiro, mas também aqueles significados que estariam implícitos por questões culturais. Exemplo disso seria a palavra *maledizione* na ópera *Rigoletto*, pois "na Itália uma *maledizione* era vista com verdadeiro horror".[70] Está implícita na palavra uma crença supersticiosa que o simples significado literal não consegue traduzir. Um cantor, ao interpretar a personagem Rigoletto, deve ter em mente a verdadeira profundidade que essa palavra possuía para os italianos daquela época e que justifica toda a trama da ópera girar em torno dela.

---

68 *"do not ever memorize a text that you have not translated. The act of memorizing what is gibberish to you is frustrating, ingrains errors that you will later have to correct, and makes it easier for you to lose your place when under the pressure of rehearsals".*

69 *"The word for word translation is important, but also make a conversational translation showing the way you personally would say it in your native language".*

70 *"In Italy, a* maledizione *was viewed with true horror".*

Outro fator marcante na ópera é a questão do texto repetido. Mesmo em momentos em que o dramaturgo de uma peça teatral quer enfatizar uma palavra ou uma frase por sua repetição, nem de longe ele elabora tantas repetições e nem com tanta frequência quanto se faz comumente nas árias de ópera. O cantor encara o desafio de tornar expressiva e de justificar cada repetição por meio do drama.

Helfgot e Beeman (ibidem, p.105) ainda afirmam que o problemático desafio do texto repetido se torna maior quando o cantor se encontra sozinho em cena sem outras personagens ou adereços com os quais contracenar. Quanto a isso certamente a música faz sua parte em persuadir o ouvinte, o que não anula a necessidade de o cantor elaborar uma interpretação visando motivar a personagem a repetir tantas vezes a mesma frase ou palavra. Como afirma Lucca (2007, p.121), o verso só se torna interessante a partir das escolhas interpretativas que o cantor faz e do modo como o executa. Exatamente por não existir nenhuma informação dramática nova no conteúdo textual da cena, o cantor deve criar a progressão dramática que a manteria viva.

Bean (2007, p.170-1) apresenta uma justificativa dramática para o texto ser repetido inúmeras vezes. Como abordado anteriormente, quando uma personagem se põe a cantar deve-se considerar a ocasião um momento tão importante que é impossível expressar-se somente pela linguagem falada. Ou seja, a personagem está essencialmente obsessiva com o assunto que está sendo cantado.

> [...] quando nós estamos obcecados com alguma coisa, qualquer coisa, o que acontece? O mesmo pensamento ou pensamentos continuam vindo a nossa cabeça repetidamente. Essa obsessão repetitiva de pensamentos emerge como a repetição do texto na canção e a justifica dramaticamente.[71]

Goldovski (1968, p.110-1) acrescenta que "emoções fortes são enormemente persistentes e prestam-se perfeitamente à reiteração e à ela-

---

71 *"whenever we obsess about something, anything, what happens? The same thought or thoughts keep going through our head, again and again. These repetitive obsessive thoughts emerge as text repetition in the song and justify it dramatically".*

boração musical e verbal".[72] Dessa forma, quando as repetições de frases ou palavras na ópera são tratadas com o respeito que merecem, tornam-se completamente válidas como expressões dramáticas.

> Não devemos esquecer que a linguagem serve para mais de um propósito. Palavras são usadas não apenas para comunicar informação, mas também para expressar emoção. [...]
>
> Para entender o mecanismo dessas repetições, nós devemos ter em mente que quando nós nos tornamos emocionalmente envolvidos, é difícil obter uma mudança de tópico e estamos inclinados a continuar repetindo – e revivendo – o pensamento que nos dá prazer ou dor tão intensos. Isto é como se a mente fosse hipnotizada de modo que mantenha afastada qualquer outra emoção ou ideia.[73]

Para o autor há duas maneiras distintas de encarar uma frase ou palavra quando elas se repetem: a primeira é *informativa* e a segunda, *emotiva*. O cantor elaboraria as motivações e os pensamentos necessários à personagem em torno dessas duas intenções de expressar o mesmo conteúdo verbal (ibidem, p.111-4). Certamente a observação da música que envolve cada repetição será um elemento fundamentalmente influente nessas opções interpretativas.

Deve-se ter em mente também que as palavras ditas por alguém estão sempre conectadas a pensamentos, portanto quando são ditas expressam conceitos, imagens, associações e também sensações e sentimentos que esses pensamentos podem provocar. Lucca (2007, p.25) salienta que "a palavra na página e nos lábios não é a coisa em si. É meramente uma convenção para podermos nos comunicar. [...] Uma

---

72 *"Strong emotions are enormously persistent and lend themselves perfectly to musical and verbal reiteration and elaboration".*

73 *"We must not forget that language serves more than one purpose. Words are used not only to impart information, but also to express emotion". [...]*
" To understand the mechanism of these repetitions, we must bear in mind that when we become emotionally involved, a change of topic is difficult to achieve and we are apt to keep repeating – and reliving – the thought that gives us such intense pleasure or pain. It is as if the mind is hypnotized in a way that keeps out every other emotion or idea".

vez que sabemos que uma palavra significa 'laranja', imaginaremos a cor, a forma, o cheiro, e a sensação de uma laranja em nossas mãos e em nossa boca".[74]

Por isso cada palavra ou frase tem uma gama imensa de possibilidades de significados por meio daquilo que desperta no pensamento, e para uma personagem mostra-se como um gatilho que evoca lembranças, sentimentos e sensações. Dessa forma, um cantor deve estar atento não somente ao significado geral das palavras ditas, como o exemplo da palavra "laranja" citado acima, mas ao significado específico daquela palavra na vida de sua personagem. Lucca (ibidem, p.28) explica isso citando como exemplo a relação que a personagem Azucena de *Il trovato*r de Verdi possui com a palavra *rogo* (fogo), e a relação que a personagem Don José de *Carmen* de Bizet tem com a palavra *fleur* (flor):

> Azucena fala do fogo que queima sua mãe e seu bebê até a morte. Esse fogo a assombra. Quando canta a palavra *rogo* [...], o conceito de fogo é somente a ponta de um *iceberg* emocional. Uma *mezzo* cantando esse papel quererá explorar a complexidade dos sentimentos de Azucena sobre o fogo além do simples ato de combustão.
>
> Don José canta *la fleur* [...] e ele se conecta a uma flor muito particular que Carmen lhe deu [...]. Saber que a palavra *fleur* é "flor" é somente o ponto de partida.[75]

Ao repetir a frase ou palavra o cantor pode variar sua atenção sobre uma diversidade de pensamentos, sensações e sentimentos a que a mesma palavra ou frase podem remeter à personagem. Como

---

74 *"The word on the page or on the lips is not the thing itself. It is merely a convention so we can communicate with each other" [...] "Once we know that a word means 'orange', we go on to imagine the color, shape, smell, and feel of an orange in our hands and in our mouth".*

75 *"Azucena speaks of the fire that burned her mother and her baby to death. This fire haunts her. When she sings the word 'rogo' [...], the concept of fire is just the tip of emotional iceberg. A mezzo singing this role will want to explore the complexity Azucena's feelings about the fire beyond the simple act of combustion". "Don Jose sings 'la fleur' [...] and he connects to a very particular flower that Carmen gave him [...]. To know 'fleur' is 'flower' is just the starting point".*

Emmons e Thomas (1998, p.175) ainda observam, "lembre que você pensa em imagens em vez de em palavras, que são meramente representações simbólicas de suas imagens".[76] Assim, são as imagens, as sensações que essas imagens provocam, os conceitos e os significados particulares que ao serem associados a cada palavra repetida promovem sutis variações necessárias na cor e intenção vocal, bem como nos movimentos e no olhar, para que cada palavra repetida venha a ser dita distintamente, evitando uma atuação monocromática, unilateral e possivelmente monótona desses trechos característicos do gênero operístico.

Finalmente, tão comum quanto a questão do texto repetido é o fato de que em duetos e conjuntos dois ou mais personagens cantam ao mesmo tempo textos iguais ou distintos. Isso também não ocorre com frequência no teatro falado a não ser em cenas de discussões e multidões e que não duram tanto tempo quanto na ópera. Nesse caso, o uso da linguagem corporal é uma maneira eficiente de expressar o que as palavras significam para cada personagem. Lembra-se aqui, contudo, do risco do artificialismo de uma fisicalidade coreografada. Por isso salienta-se a importância em preservar a naturalidade e sutileza dos movimentos e de conectá-los às reações das personagens, aos sentimentos, às sensações e às imagens que a personagem estaria vivenciando ao falar cada palavra ou frase em vez de tentar figurar o significado da palavra por meio de gestos.

A familiarização com o texto no contexto cênico do cantor lírico é um fator que apresenta infinitos desafios; os mais comuns foram citados acima. Por isso aconselha-se que, por mais que a música exerça um papel fundamental na ópera, o entendimento do conteúdo verbal nunca seja deixado de lado, pois nele se encontram as especificações das circunstâncias do drama.

---

76 *"Remember that you think in images rather than in words, which are merely symbolic representation of your images".*

4
A importância da interpretação

Observemos, porém, que toda concepção global ou muito apressada da personagem produz caricaturas.

Jean-Pierre Ryngaert[1]

O pré-ensaio e a interpretação

A preparação de um papel de ópera é feita pelo cantor sempre em dois momentos que antecedem o espetáculo: antes e durante os ensaios. A complexidade vocal e musical dos papéis operísticos e também a memorização do texto em idioma estrangeiro requerem um tempo significativo para o aprendizado, por isso o trabalho necessário para a preparação de um papel na ópera inicia-se sempre antes do período de ensaios, como mencionado anteriormente. Igualmente, para a atuação cênica do cantor o trabalho de pré-ensaio seria fundamental, visto que em uma montagem operística o tempo disponível destinado à preparação das cenas é sempre curto. O encenador de ópera tem muito pouco tempo para trabalhar pro-

1 Em *Introdução à análise do teatro.*

fundamente aspectos destinados à consciência psicológica e corporal das personagens com os cantores, por isso espera-se que eles já venham para os ensaios com uma elaboração prévia da personagem que representarão. Os ensaios serviriam apenas para o desenvolvimento da concepção que o próprio cantor já possui da personagem e para adaptação dessa concepção à interação com os demais colegas, ao conhecimento dos elementos da encenação e ao ponto de vista do encenador. Como afirmam Burgess e Skilbeck (2000, p.11), os ensaios dependem daquilo que os cantores trazem de maneira oculta em suas "caixas de ferramentas".

Lucca (2007, p.32) alerta aos cantores que os diretores de uma montagem se manterão atentos a como o período de ensaios está sendo gasto, pois além deste período ser limitado, ele custa dinheiro para a produção.[2] Por isso, aconselha os cantores que para evitar um grande estresse consigo mesmos e com as pessoas que poderão contratá-lo em outras oportunidades, eles devem dirigir-se aos ensaios totalmente preparados, com um completo domínio da música, do texto e do drama. Dessa maneira, poderão aproveitar o processo de ensaios trazendo criativas contribuições para o espetáculo.

O equívoco consiste em pensar que o trabalho de pré-ensaio seria simplesmente memorizar o texto e as notas musicais corretamente. O fato é que preparar um papel dramático, tanto na ópera quanto no teatro, não significa somente estar apto a executar mecanicamente a marcação de cena elaborada pelo encenador ou conhecer a obra de modo superficial. Stanislavski (2004a, p.242) já alertava seus alunos dizendo que os atores que representam um papel sem um profundo estudo da obra e de sua personagem só conseguem ter uma "perspectiva obscura" da peça. Por isso, sem ter uma "perspectiva total" da obra, não sabem onde devem conduzir sua personagem, muitas vezes deixando de perceber aquilo que está à espera de ser revelado.

---

2 A esse respeito, Peixoto (1986, p.117) cita o problema da limitação de ensaios que enfrentou ao encenar *Wozzeck* de Alban Berg em 1982 no Teatro Municipal de São Paulo. Nas palavras do autor: "A razão do pouco tempo de ensaio é óbvia: os cantores 'importados' não poderiam, nem podem nunca, permanecer muito tempo no Brasil, por razões econômicas".

Para que um artista possa construir com definição uma personagem no palco, é necessário que ele passe por um processo que lhe permita elaborar uma *interpretação* da personagem, seja esse processo feito pelo artista de modo planejado e anterior aos ensaios, como está sendo proposto aqui, ou direcionado pelo encenador durante os ensaios por meio de exercícios de improvisação com o elenco, como ocorre em tantas montagens de espetáculos teatrais. Quando um artista representa uma personagem, ele representa invariavelmente a sua particular interpretação daquela personagem criada e registrada anteriormente pelo dramaturgo dentre tantas interpretações que poderiam certamente ser feitas a partir do mesmo material preexistente.

Uma interpretação é uma "abordagem crítica [... que] se preocupa em determinar o *sentido* e a significação" do texto ou da cena (e no caso da ópera, da música também) e "concerne tanto ao processo da produção do espetáculo pelos 'autores' quanto ao de sua recepção pelo público" (Pavis, 2007, p.212). De um modo geral, a interpretação é o que junta e une os fragmentos de informação existentes sobre uma história e os transforma na imaginação de quem os recebe em uma história unificada, coerente e completa. Assim, a interpretação de uma personagem seria a apreensão e compreensão que o artista possui da personagem e da obra, ou seriam mesmo as decisões necessárias para que uma personagem que ainda se encontra no registro de um papel ganhe concretização física no palco, incluindo também as justificativas a respeito dessas decisões.

O objetivo de o cantor elaborar uma interpretação consciente de sua personagem é estabelecer alicerces sólidos para adquirir credibilidade cênica em sua atuação. Esses alicerces são construídos mediante a definição de todos os aspectos que envolveriam a vida ficcional da personagem em sua imaginação. Lucca (2007, p.87) denomina isso de "andaime dramático".

> A partitura de ópera não é a ópera. O que está na página é parecido com a planta de uma casa. É dever do ator construir a casa de novo a cada *performance*.

> Para a construção dessa casa, você deve construir um forte andaime – uma estrutura de pensamento e preparação que sustenta você quando você cria. [...]
>
> Eu uso o termo *andaime dramático* para me referir a toda exploração, reflexão e descoberta que é a sua preparação da atuação. Não é a construção da casa. Esta acontecerá toda noite no palco desde o princípio. O *andaime dramático* é a preparação que *sustenta* você quando você constrói a casa espontaneamente.[3]

Para que o jovem cantor compreenda melhor no que consiste o processo que estabelecerá a sua particular interpretação da personagem a ser construída fisicamente, julgou-se necessário explicar mais detalhadamente dois fatores que condicionam a interpretação de qualquer personagem em qualquer obra que tenha por objetivo narrar uma história mediante a presença das personagens. Essas obras são tanto literárias (como romances, contos ou textos dramáticos), nas quais as personagens tomam vida na imaginação de um leitor, quanto obras representativas, em que as personagens são representadas fisicamente diante de um espectador (como peças teatrais, filmes e nosso objeto de estudo, a ópera). Esses fatores são respectivamente as orações e informações que constam na própria obra e que foram cuidadosamente selecionadas por um autor e o preenchimento de zonas indeterminadas que se fazem presentes na obra dada a necessidade por parte do autor de limitar o conteúdo informativo.

Assim, o jovem cantor, vendo a ópera sob o ponto de vista de uma obra ficcional, também poderá entender a sua dupla obrigação ao representar uma personagem: criar no palco a ilusão de um ser

---

3 *"The opera score is not the opera. What is on the page is akin to a blueprint of a house. It is up to the actor to build the house anew at each performance".*
"To construct this house, you must build strong scaffolding – a framework of thought and preparation that supports you as you create" [...]
"I use the term dramatic scaffolding *to refer to all the exploration, reflection, and discovery that are your acting preparation. It is not the building of the house. That must happen on the stage from scratch every night.* Dramatic scaffolding *is the preparation that* supports *you as you spontaneously build the house".*

humano real sem destituir a personagem da lógica ficcional preestabelecida pelo autor.

Construir a ilusão do ser real partindo do ser ficcional

Como observa Ostwald (2005, p.82), toda personagem dramática acredita em si mesma como um ser real. Juntamente a isso, como se abordou anteriormente, o artista que representa uma personagem deve ser capaz de construir esta ilusão do ser real partindo do ser ficcional, de revelar toda a complexidade humana que englobaria aquele "ser de faz-de-conta" ao concretizá-lo fisicamente, possibilitando assim a identificação do espectador. Partindo disso, a reflexão sobre os dois fatores que condicionam a interpretação de uma obra de ficção e também de qualquer personagem será realizada partindo de uma comparação entre a percepção que se consegue obter das pessoas na vida real e a percepção que obtemos das personagens ficcionais.

As pessoas reais são "unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados", ao passo que nossa percepção da realidade é "extremamente fragmentária e limitada" (Rosenfeld, 1987, p.32). Isto é, os indivíduos percebem outros indivíduos até certo ponto, pois a infinidade de comportamentos e atitudes de uma pessoa real é vastamente maior do que aquilo que qualquer ser humano é capaz de apreender, independentemente da relação estabelecida entre eles. Também Candido (1987, p.55-6), ao abordar esta mesma questão em seu artigo *A personagem do romance*, explica-a melhor ressaltando que o problema está no fato de sermos capazes de abarcar a personalidade do outro a partir de sua "configuração externa". No entanto, esse conhecimento externo pertence a um "domínio finito", enquanto os aspectos relativos à personalidade e ao comportamento pertencem a um "domínio infinito", pois fazem parte de uma natureza oculta à exploração dos sentidos. Por isso, consequentemente, a percepção que se tem das pessoas reais é de

certa forma incompleta, mantendo-se sempre como um conhecimento fragmentário.

> Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerados um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. (ibidem, p.56)

Ocorre que essa visão fragmentária que se tem daqueles que nos cercam na vida real é algo "imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos" (ibidem, p.58). Só conheceríamos uma pessoa real de forma decisiva quando ela morresse, exatamente pelo fato de a morte ser "um limite definitivo dos seus atos e pensamentos". Assim, depois da morte de um indivíduo, seria possível "elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória embora arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e aprendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser" (ibidem, p.64).

Visto isso, poderíamos pensar então que a percepção que teríamos das personagens de uma obra de ficção tenderia a ser mais fragmentária, pois elas nos são reveladas por meio de um limitado número de orações disponíveis, de limitados fragmentos de informação, ou mesmo sob um tempo determinado de *performance*. Contudo, como ressalta Rosenfeld (1987, p.33), isto notavelmente não ocorre, pois a característica de a obra ficcional fornecer determinada quantidade de informação faz com que a personagem se torne "uma configuração esquemática" em todos os sentidos: físicos, intelectuais, emocionais e psicológicos. Candido (1987,

p.58) acrescenta ainda que pelo fato de a obra de ficção ser dirigida de modo racional por um autor, ele possui o poder de delimitar e encerrar "numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro".

Enquanto na vida real estabelecemos uma interpretação dos indivíduos para que seja possível percebê-los com certa unidade em sua "diversificação essencial" pela sucessão dos seus atos e comportamento, na obra de ficção, mesmo que inúmeras interpretações sobre uma personagem sejam relativamente possíveis, o autor já traçou "uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza de seu modo de ser" (ibidem, p.58-9). Como comenta Rosenfeld (1987, p.35), o autor dirige o nosso olhar por meio da seleção e organização dos aspectos diversos de uma personagem, como, por exemplo, aspectos comuns segundo determinadas situações, de aparência física ou comportamental, sintomáticos de certos estados de espírito ou de processos psíquicos, e também aqueles referentes à intimidade das personagens. Algumas informações sobre esses aspectos são realçadas, enquanto outras são obscurecidas ou mesmo dispensadas por esses aspectos se manterem de alguma maneira implícitos. O autor de uma obra ficcional também revela a personagem junto de "situações mais decisivas e significativas" do que aquelas que costumam ocorrer na realidade, reunindo "fios dispersos" daquilo que se observa na vida real e conduzindo-os "num padrão firme e consistente".

Por isso tudo, as personagens adquirem "maior coerência do que as pessoas reais" (pois mesmo quando são incoerentes mostram nisso uma coerência em relação ao todo da obra) e obtêm assim um "caráter mais nítido do que a observação da realidade" seria capaz de sugerir. A ficção seria "o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão" (ibidem, p.35). Isso ocorre certamente pelo fato de as personagens serem seres projetados propositalmente, seres intencionados e conduzidos por um autor e destinados a serem percebidos e apreendidos pelos leitores ou espectadores dentro de certo contexto estabelecido na unidade da obra.

No entanto, como afirma Candido (1987, p.59), apesar de a personagem tornar-se um ser mais fixo e mais coeso, não se torna menos profundo, pois a profundidade de uma personagem é um campo no qual "os dados estão todos à mostra", são preestabelecidos por um criador que em busca de lógica os selecionou e limitou, conduzindo-os para produzir a identificação do leitor ou espectador. É por meio dos recursos de caracterização, aqueles que se destinam a descrever e definir uma personagem, e que são tão necessários para que uma personagem se configure na imaginação de quem a contempla, que o autor consegue dar a ela "a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza", mesmo que possamos apreendê-la em nossa imaginação sob uma forma mais compactada e substancial. Por esse motivo podemos afirmar que a personagem é certamente "mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo".

Essa capacidade da obra de ficção de apresentar personagens ficcionais de forma concisa sem destituí-las de possuírem ilusoriamente a complexidade relativa à vida humana é o que possibilita ao leitor ou espectador não só contemplar as aventuras e desventuras das personagens à distância, mas ao mesmo tempo viver essas "possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar" simultaneamente (Rosenfeld, 1987, p.46).

> [...] quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais [...]. (ibidem, p.46)

É a isso que chamamos de *identificação*, o que permite a catarse, ou seja, a purgação dos sentimentos: ver-se na própria personagem, presenciar seus conflitos e emocionar-se com suas situações, absorvendo assim a mensagem moral final da obra.

Esse suposto paradoxo que possibilita a identificação é possível não só pelos detalhes revelados pelos recursos de caracterização, mas também pelo preenchimento quase automático por parte do leitor ou espectador do que se denominam zonas indeterminadas presentes na obra. Para Rosenfeld (ibidem, p.33-4), essas zonas são regiões de ambiguidade e indeterminação existentes em qualquer obra de ficção, virtude da condição do autor que tem de disponibilizar um limitado número de orações e informações para narrar sua história. O fato é que o leitor ou espectador não percebe de imediato as zonas indeterminadas. Primeiramente "porque se atém ao que é positivamente dado" e que, precisamente por isso, as encobre. Segundo, "porque tende a atualizar certos esquemas preparados", certamente interpretando as informações partindo de um suposto senso comum. E por fim, "porque costuma 'ultrapassar' o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele".

São as inúmeras possibilidades de preenchimento dessas zonas que permitem as diversas maneiras de compreender ou de interpretar uma personagem partindo-se da mesma configuração esquemática fornecida pelo autor. Dessa mesma maneira, quando uma obra dramática é representada no palco ou nas telas, também são inúmeras as possibilidades de concretização, mesmo quando se pretende reproduzir fielmente aquilo que se encontra registrado na obra.[4]

> Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos atores que preferem os ensaios à representação, como se esta última implicasse a perda de toda a gama de possíveis. Um diretor de teatro abandona direções na medida em que as escolhe. Precisa renunciar a pistas encontradas durante o trabalho, fechar canteiros de obras por muito tempo

4 No entanto, mesmo sendo possíveis inúmeras interpretações e concretizações de uma obra, a obra como tal não muda, pois isso não se deve à variabilidade da obra, mas à variedade daqueles que a interpretam através dos tempos. As personagens "não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais", pois emergem sempre do mesmo esquema fornecido pelo autor (Rosenfeld, 1987, p.33).

> abertos, renunciar a filões que o levam para muito longe de suas bases. (Ryngaert, 1996, p.22)

Visto isso, podemos perceber que para uma obra dramática ser levada ao palco ela passa por um processo de interpretação que basicamente consistiria na observação e reflexão sobre as informações selecionadas pelo autor e no preenchimento das zonas indeterminadas que este autor deixou em aberto. Não existe certamente um único preenchimento *correto* dessas zonas, exatamente por existirem múltiplas escolhas, porém algo deve ser preservado – a coerência da obra.[5] Dessa maneira, quando um artista interpreta e constrói uma personagem buscando assemelhá-la a um ser humano real, deve ter em mente que é em consequência da seleção das informações feita pelo autor que a personagem ganha a perspectiva lógica que dificilmente um ser humano real possui.

Ryngaert (ibidem, p.129-30) ressalta que as referências para a interpretação e construção de uma personagem devem partir

> de uma leitura atenta do texto e não de um referente pescado às pressas na realidade, fonte de mal-entendidos e de clichês. A personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco.

No decorrer da leitura do texto, essas referências vão aparecendo e a figura abstrata da personagem vai se formando "progressivamente a partir do que é assinalado no texto e só se molda aos

5 Umberto Eco (2000, 77-98), em sua obra *Os limites da interpretação*, alerta a respeito dos excessos relacionados à interpretação de textos e mesmo de obras artísticas. Eco propõe uma interpretação que parte de relações próximas com o objeto visando a uma "economia na leitura". O autor afirma que cada texto possui inúmeras possibilidades de interpretação, porém nem todas são aceitáveis. O texto impõe suas restrições e, assim, "os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos do autor)" (Eco, 2000, p.XXII).

poucos". Contudo, em alguns casos, pode ocorrer de já se ter uma imagem da personagem antes mesmo da leitura.[6] Nesses casos, essa imagem deve poder ser modificada e, sobretudo, questionada à medida que a leitura se refina.

Assim, podemos afirmar que no processo interpretativo de uma personagem o fator que proporciona o elo necessário entre o artista e a personagem, que promove a originalidade e particularidade de uma determinada interpretação e que permite ao artista criar a ilusão do ser real dentro do ser ficcional é o preenchimento das zonas indeterminadas. Contudo, esse preenchimento é norteado pela seleção das informações feita pelo autor, pois ignorá-la poderia destituir a personagem de lógica. Por isso, pensemos como regra básica que qualquer que seja a resposta criada para preencher aquilo que ficou em aberto, ela deve ser compatível em termos de coerência com aquilo que consta como dados fornecidos no interior da obra. Qualquer que seja a associação interpretativa feita entre a vida pessoal do artista e a vida fictícia da personagem, ela deve conduzir o artista a agir em consonância com as informações selecionadas pelo autor.

A interpretação da personagem e a *performance* musical

Na ópera, a presença determinante da música certamente faz que o preenchimento das zonas indeterminadas seja um exercício mais complexo. A complexidade encontra-se no fato de as informações presentes em uma obra operística não estarem concentradas somente no texto e nas rubricas, mas também distribuídas na música. Há artistas que julgam este exercício mais fácil na ópera exatamente pelo fato de a música muitas vezes reduzir e direcionar

6 Acontece quando a personagem de uma obra ficcional é baseada em uma figura histórica, ou quando outro autor já escreveu sobre a mesma história. No caso da ópera, acontece muito frequentemente, pois a maioria dos libretos é baseada em fontes anteriores.

as possibilidades interpretativas. Contudo, a complexidade referida deve-se somente ao fato de a música ser mais uma fonte de informação a ser considerada e observada na busca de coerência no preenchimento das zonas indeterminadas. Além de relacionar as ações e orações da personagem, o artista também tem de analisar como a música se relaciona com tudo isso. Dessa maneira o exercício de preenchimento das zonas indeterminadas na ópera requer uma atenção maior e um conhecimento não somente da linguagem verbal, mas também da linguagem musical utilizada pelo compositor. Portanto, podemos considerar o exercício inicialmente mais trabalhoso e complexo, mas isto não quer dizer que se o cantor adquirir experiência e prática, o exercício não se torne mais fluente e, por isso, mais fácil.

A presença da música pode tanto direcionar para determinadas possibilidades de preenchimento, reduzindo o campo de interpretações coerentes com a obra, quanto suscitar muito mais possibilidades por se tratar de uma linguagem abstrata. Complementando ainda esta reflexão, podemos perceber que na ópera, ao mesmo tempo que há zonas indeterminadas entre as cenas como em toda obra ficcional, de um modo que podemos definir como *horizontal*, entre as orações e informações referentes ao fluxo narrativo da história, elas também existem de um modo *vertical*, entre a música executada e as ações correntes. Assim, os preenchimentos elaborados para ambos os tipos de zonas indeterminadas afetam-se entre si. Esse ponto de vista também é ressaltado por Burgess e Skilbeck (2000, p.4-5):

> Em qualquer nível e em qualquer modo, música e drama coexistem na *performance*, e quando eles o fazem, as propriedades expressivas de um afetam o outro. A ação dramática, na qual os eventos se desdobram no palco, e o texto, que oferece suporte e definição para a ação, são transformados pela música que interpreta, nos seus próprios termos, ação e texto. Por esta razão quando, enquanto *performer*, você muda o modo como canta a música, o drama também muda. Mude o modo que você interpreta sua personagem

> e você alterará as precisas qualidades da música. Esse processo pode ser consciente ou inconsciente. Similarmente uma mudança no tempo, seja mais rápido ou mais devagar, ou uma mudança no comprimento de uma pausa pode alterar completamente o fluxo da cena dramática e subsequentemente sua *performance*. Quando você aceita isto, você dá o primeiro passo para a exploração e a manipulação da mistura música/drama.[7]

Desse modo, a elaboração da *performance* musical faz parte também do trabalho de pré-ensaio e interpretação da personagem, pois a interpretação referente à relação existente entre a música e a personagem não significa somente a reflexão sobre como os elementos musicais registrados na partitura revelariam aspectos sobre a personagem. É necessário também refletir sobre como a maneira de executar a música pode contribuir para melhor representar e evidenciar aquilo que se estabeleceu como interpretação da personagem.

Grossman (1994, p.257) admite que todo *performer* musical tem uma dupla obrigação: com a música que ele executa, que estaria preestabelecida na partitura ou em *performance*s anteriores, e com ele mesmo enquanto um artista criativo. É possível comparar o que Grossman aponta como obrigações do *performer* musical com aquilo que definimos anteriormente como fatores condicionantes na interpretação de uma personagem e, também, com a dupla obrigação do cantor-ator. E se observarmos quais seriam as obrigações do cantor como *performer* musical na ópera poderíamos dizer que

7 *"At whatever level and in whatever way music and drama exist together in performance, when they do so, the expressive properties of one affect the other. The dramatic action, in which the events on stage unfold, and the text, which offers support and definition to the action, are transformed by the music which interprets, on its own terms, both action and text. For this reason when as a performer you change the way you sing the music, the drama will also change. Change the way you interpret your character and you alter the precise qualities of the music. This process may be conscious or unconscious. Similarly a change in tempo, whether faster or slower, or a change in the length of a pause may completely alter the flow of the dramatic scene and subsequently your performance. When you accept this then you have taken the first step to exploring and manipulating the music/drama mix".*

seriam com a música escrita na partitura (e isto envolve o conhecimento que estaria implícito, como estilo e tradições) e com a personagem que representa. No entanto, seria o próprio cantor, como artista criativo, quem traçaria as relações existentes entre as duas obrigações para que o público receba as duas *performance*s – musical e dramática – de uma forma unificada.

O que ocorre é que a partitura da ópera já é o resultado de uma cadeia de processos interpretativos e que invariavelmente se submeterá a novos processos interpretativos até ser absorvida pela mente dos espectadores. Sob um ponto de vista geral, segue um exemplo desta cadeia: o libreto é a interpretação do libretista sobre uma fonte que lhe serviu de inspiração, como, por exemplo, um romance, uma peça teatral ou um fato histórico. A composição musical é a interpretação do compositor sobre este libreto. Esta soma de interpretações que resulta na partitura completa da ópera passa por um editor que, ao publicá-la, muitas vezes, ainda pode complementá-la com sinais que indicariam questões estilísticas de execução musical, como andamentos específicos, cadências ou ornamentos tradicionais. Cada integrante de uma montagem a ser apresentada (isso inclui os cantores, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador etc.) ainda tecerá a sua própria interpretação sobre a obra. E ainda, todas essas interpretações isoladas ganharão uma concretização unificada quando condicionadas à interpretação do encenador e diretor musical. No entanto, a cadeia de processos interpretativos não para aí, pois quando o espectador recebe o resultado disso tudo, ainda assim o recebe mediante um processo interpretativo elaborado pela sua mente a fim de apreender a história unificadamente por meio dos fragmentos de informação apresentados no palco.

Contudo, a partitura musical, apesar de ser o registro da interpretação do compositor sobre as palavras do libreto, não deixa de ser, como definem Burgess e Skilbeck (2000, p.118), somente "um esqueleto, uma pálida imitação da inspiração original do compositor".[8] Sparshott (apud Grossman, 1994, p.257) também

8 *"a skeleton, a pale imitation of the composer's original inspiration".*

afirma que qualquer partitura musical "não comanda, mas meramente especifica e então fornece oportunidades"[9] para a *performance*, e Grossman (ibidem, p.261) ainda acrescenta que a partitura possui uma "neutralidade que não apenas permite como convida à interpretação".[10]

Para exemplificar isso, podemos perceber que em qualquer partitura musical podemos encontrar um sinal *pp*, indicando que uma frase deva ser executada em pianíssimo. Esse sinal não consegue indicar precisamente a medida *exata* da dinâmica a ser executada dentro dos inúmeros níveis que compõem um pianíssimo. E ainda quanto às partituras destinadas à ópera, a relação que essa indicação de dinâmica possui com o drama (ou seja, o devido *porquê* de a personagem se expressar dessa forma) raramente está indicada *diretamente*; estará talvez subentendida, implícita ou constará como zona indeterminada. Como afirma Lucca (2007, p.85), "as palavras e os pontos na página são simples notações – notações que são muito limitadas, mas não limitantes. Existe um mundo inteiro de possibilidades em cada página. Depende de nós trazer à tona essas possibilidades".[11]

Parece ser óbvia a necessidade do artista se posicionar e decidir diante de questões como essas citadas acima, porém, o que talvez não seja tão óbvio é o complicado caminho no qual o *performer* lida com suas contrastantes obrigações e como o equilíbrio entre essas obrigações varia em relação ao tempo e às circunstâncias (Grossman, 1994, p.257). Assim, fatores como o público ao qual é destinada a *performance*, o espaço físico e acústico, todos os elementos e toda a equipe de encenação de uma montagem e também os fatores físicos e emocionais do próprio *performer* significam variantes que certamente influenciarão na equalização de suas obrigações. Por

9 *"does not command but merely specifies and thus provides opportunities".*

10 *"neutrality which not only allows but invites interpretation".*

11 *"The words and dots on the page are simply notations – notations that are very limited, but are not limiting. There is a whole world of possibilities on each page. It is up to us to bring forth these possibilities".*

isso, "ninguém pode interpretar os próprios pensamentos ou a arte de um *performer* se não ele mesmo. Professores e correpetidores guiarão, sugerirão e polirão, mas o treinamento que eles oferecem deve ser inspirador e não sufocante para que alimente as habilidades do *performer*"[12] (Helfgot; Beeman, 1993, p.182). Sobre isso, ainda Grossman (1994, p.280) complementa:

> A conspícua lealdade dupla, a si mesmo e ao outro, à exigência interna bem como ao comando externo, está no centro da existência ética em seus mais difíceis e portanto significativos momentos. O *performer* tem de fazer suas escolhas, e ninguém pode garantir que ele as faça bem; nem o compositor-*performer* está pronto para dar infalíveis orientações pessoais, e especialmente nem o esteta, quem retrata os problemas da *performance* como uma série de modulações silenciosas entre suas próprias indecisões elevadas.[13]

Podemos perceber que a interpretação musical é um exercício individual e não está presa a um conceito de interpretação *certa* ou *errada*, mas sim de interpretações mais *leais* ou menos *leais* ao registro da partitura, às orientações estilísticas ou às tradições estabelecidas. Juntamente a isso, tratando-se de uma partitura musical operística, podemos somar o conceito de interpretações musicais mais *adequadas* ou menos *adequadas* à caracterização cênica e textual de uma personagem, ou mesmo mais *coerentes* ou menos *coerentes* com a narrativa da obra.

---

12 *"Nobody can interpret a performer's own thoughts or artistry but the performer. Teachers and coaches will guide, suggest, and polish, but the training they offer must be inspiring and not smothering for it to feed the performer's skills".*

13 *"The conspicuous double loyalty, to self and to other, to inner demand as well as to outer command, is at the core of ethical existence in its most difficult and hence most meaningful moments. The performer has to make his choices, and nobody can guarantee that he makes them well; not the composer-performer ready to give infallible personal guidance, and especially not the aesthetician, who portrays problems of performance as a series of silent modulations among his own cultivated indecisions".*

Contudo, a *performance* musical do cantor na ópera não se resumiria na execução dos aspectos relacionados exclusivamente a elementos musicais, como condução melódica, construção de dinâmicas e articulação das frases musicais, mas também se estabeleceria em relação ao modo como cada palavra é dita, à execução dos fonemas, visto que na ópera a musicalidade do idioma também seria considerada um recurso de caracterização.

> Olhando uma partitura, deve-se perguntar: "Esta palavra é uma palavra para ser dita graciosamente ou agressivamente? O que a palavra significa? Quantas outras palavras neste idioma particular poderiam ter sido usadas pelo libretista ou pelo compositor em vez desta, e porque eles usaram esta? Por que eles usam *amplesso* em vez de *abbraccio* se ambas significam a mesma coisa? Ambas têm três sílabas. Mas *amplesso* soa mais suave e mais terna, *abbraccio* soa mais marcada e mais enérgica. (Helfgot; Beeman, 1993, p.102)[14]

Lucca (2007, p.46) também ressalta a importância de como as palavras são ditas para a representação de uma personagem. Por exemplo, na ária "Smanie implacabili", da ópera *Così fan tutte* de Mozart, a palavra *sospir* ao ser dita com um pouco de soprosidade daria a impressão de um suspiro, e a palavra *orribili* dita de uma maneira mais agressiva ajudaria a expressar quão horrível é aquilo que a personagem quer comunicar, dando assim ênfase à personalidade melodramática da adolescente "em meio a um completo chilique".[15]

Burgess e Skilbeck (2000, p.150-1) afirmam que existem duas maneiras de o cantor construir a *performance* musical junto da interpretação da personagem: "de fora para dentro" ou "de dentro para

---

14 *"In looking at the score, one might ask: "Is this word to be said gracefully or aggressively? What does the word mean? How many other words in this particular language could have been used by the librettist or the composer instead of this one, and why did they use this one? Why did they use 'amplesso' instead of 'abbraccio' if they both mean the same thing? They both have three syllables. But 'amplesso' sounds softer and more tender, 'abbraccio' sounds sharper and more energetic".*

15 *"in the full throes of a temper tantrum".*

fora".[16] Explicando melhor as ideias desses autores, na primeira maneira a *performance* musical é planejada de forma analítica sob um ponto de vista fora da personagem, na qual primeiramente o cantor se pergunta: "Como os elementos musicais se relacionam com as palavras e com a situação cênica da personagem?". Ou ainda: "Que relação teria o compositor pensado quando estabeleceu estes elementos musicais para esta cena e estas palavras específicas?". Logo, a partir dessa análise o cantor elabora conscientemente as opções interpretativas relacionadas à *performance* musical que poderiam evidenciar aquilo que estabeleceu como resposta.

Na segunda maneira, a música não é considerada primeiramente como elemento revelador da personagem; sua interpretação é feita primordialmente por meio dos aspectos textuais e cênicos. No entanto, quando a música é executada, as decisões relativas à *performance* musical se moldam como uma expressão espontânea da personagem pelo envolvimento do artista na situação dramática. Contudo, podemos afirmar que mesmo assim não deixaria de existir uma análise e reflexão sobre a relação existente entre música e drama nessa segunda maneira de elaborar a *performance* musical, pois certamente ocorrem de um modo não planejado ou, até mesmo, de um modo inconsciente.

Não seria possível afirmar qual dessas duas maneiras seria a mais correta ou a mais indicada para o cantor elaborar a devida união entre a interpretação musical e a interpretação de sua personagem. Uma complementa a outra e na maioria das vezes o cantor lida com as duas durante sua rotina de estudo. Quando o diretor musical, correpetidor ou professor de canto pede ao cantor algo relacionado à interpretação musical (como, por exemplo, mais lento, mais rápido, mais forte, diminua etc.) destinado a um maior refinamento musical ou vocal, o cantor encontrará certamente algo imanente à interpretação da personagem que a motivará a expressar-se dessa maneira. Igualmente, quando o cantor está buscando vivenciar as circunstâncias da personagem, ao executar a música, interpreta-a

16 *"from the outside in"* [...] *"from the inside out"*.

invariavelmente moldando-a quanto àqueles aspectos que o compositor deixou a cargo da livre interpretação do cantor, ou quanto a sutis aspectos da execução musical que seriam impossíveis de controlar pelo compositor e até mesmo de registrar pela escrita na partitura. Digamos que a primeira maneira fornece um guia para que a *performance* musical seja executada de modo a ser tanto leal às indicações da partitura quanto coerente com a representação cênica da personagem, e a segunda maneira possibilita que a energia da representação cênica impulsione a interpretação musical durante a *performance* fornecendo assim uma união orgânica entre música e drama.

Ferramentas fundamentais para interpretação

Baseando-se em toda a reflexão que se fez até agora sobre interpretação, podemos estabelecer que as ferramentas fundamentais para a sua elaboração são o conhecimento e a imaginação. Assim o processo de interpretação de uma personagem deve sempre ser acompanhado tanto pela pesquisa e investigação da obra e de aspectos da vida real que estejam relacionados às circunstâncias que envolvem a personagem, quanto pela particularização de todas as informações que forem selecionadas para compor a interpretação.[17]

Pesquisa

Partindo das afirmações de Umberto Eco,[18] Ryngaert ressalta que todo autor "organiza sua estratégia textual prevendo um 'leitor modelo', não esperando que ele exista, mas 'agindo sobre o texto de

17 Esses dois tópicos são definidos por esta autora, que se baseia nos autores pesquisados. Portanto, o que se entende por conhecimento e imaginação pode ser encontrado na bibliografia dos autores sem estar necessariamente sistematizado desta forma. Como exemplo, podemos encontrar os dois tópicos desenvolvidos na bibliografia de Stanislavski, como o estudo do texto e das circunstâncias dadas, e a utilização do *se mágico*, respectivamente.

18 *Lector in fabula* (1989).

modo a construí-lo'". Dessa forma, ao interpretar o texto, o leitor real identifica e ativa as pistas que foram previstas pelo autor, "decifra o texto utilizando um código, um sistema complexo de regras implícitas que comandam a escrita em uma determinada época"[19] (idem, 1996, p.145).

Visto isso, podemos dizer que compositor e libretista, ao criar uma determinada obra operística, fizeram-no sob normas tácitas, isto é, um universo de significados comuns que eram de completo entendimento do público ao qual se destinava. Assim, é imprescindível que a análise da obra seja acompanhada de um embasamento teórico, pois muitas zonas indeterminadas são respondidas mediante o conhecimento da práxis dos espetáculos da época em que a ópera foi composta, bem como das técnicas que o compositor manejava.

Podemos observar que uma ópera apresenta duas realidades simultaneamente: aquela que se dispõe a retratar e aquela em que foi composta.[20] Por isso, quando um cantor está fazendo uma pesquisa histórica é aconselhável ele pesquisar aspectos relevantes sobre a época e o local em que a história se passa e também sobre a época e o local em que os autores compuseram a obra (Ostwald, 2005, p.98). Isso possibilitaria ao cantor esclarecer pontos obscuros tanto relativos ao conteúdo narrado na obra quanto relativos à forma e maneira como é narrado. Igualmente, a pesquisa sobre o contexto cultural e histórico dos autores da ópera fornece ao cantor bases tanto para a orientação relacionada a questões sobre a união da música com o drama quanto para orientar estilisticamente a elaboração da sua *performance* musical.

Segundo Helfgot e Beeman (1993, p.52), "estilo são todas aquelas coisas que o compositor não pode escrever na partitura"[21] e que

19 Ryngart (1996, p.109) complementa: "por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor, que se dirige a um público. O público tem portanto o estatuto de destinatário indireto, pois é a ele, em última instância, que todos os discursos são dirigidos, ainda que raramente o sejam de maneira explícita".

20 Muitas vezes essas realidades podem coincidir.

21 *"style is all those things that the composer cannot write on the score".*

o cantor só poderá saber se ele conhecer a prática geral vigente na época ou a tradição que envolve a ópera. Aspectos estilísticos seriam aqueles referentes à *performance* musical que envolveriam a condução melódica e articulação das frases musicais, a ornamentação, as cadências e o tipo de vocalidade específica. Um mesmo tema musical pode ser abordado de maneiras completamente distintas ao ser adaptado a cada estilo musical, por isso o conhecimento do estilo e a "aplicação desse conhecimento garantirá que o cantor não lerá a partitura de uma maneira acidental".[22]

Todavia, manter-se coerente com um estilo não quer dizer manter-se rígido em uma única interpretação da personagem ou *performance* musical. Estilo é uma linguagem musical e, assim como toda linguagem, sofre variações com o tempo. Os autores citados acima salientam que "estilo não é algo que se torna fixo ou rígido uma vez aprendido. É fluido, mudando com o tempo e com o gosto corrente"[23] (ibidem, p.54). Ao buscar conhecer os mais variados estilos, o cantor o faz com a intenção de dominar os diversos idiomas artísticos, de delimitar o campo de trabalho para a sua imaginação. No entanto, a pretensão de elaborar inflexivelmente a interpretação que pudesse ser a "verdadeira" almejada pelos autores da obra seria deveras uma ilusão. Como vimos anteriormente, a *performance*, tanto musical quanto dramática, requer o posicionamento do artista, e o equilíbrio entre esse posicionamento e a lealdade àquilo que pudessem ser as reais intenções dos autores sofre influência de inúmeras variantes.

Como apontam Helfgot e Beeman (ibidem, p.220-1), todo cantor "deve ser capaz de adicionar um toque pessoal – para interpretar, inovar e manter-se confortável abordando a obra no nível da distinção artística que ela merece",[24] e para isso, não pode haver espaço para limitações ou insegurança. Contudo, as inovações não

---

22 *"Application of this knowledge will guarantee that the singer will not read a score in a rough fashion".*

23 *"style is not something that becomes fixed and rigid once learned. It is fluid, changing with time and with the current taste".*

24 *"must be able to add a personal touch – to interpret, to innovate, and to be comfortable tackling the work at the level of artistic distinction that it merits".*

surgem do nada, "deve-se saber bastante para ser capaz de inovar. É essencial estar consciente das tradições do passado a fim de construir uma base – um conhecimento para a própria contribuição particular do cantor".[25] Não é possível recriar sem o entendimento do processo de criação. Por isso, antes de qualquer tentativa inovadora é "preciso vir a entender o que os originais criadores das peças quiseram dos artistas ao se apresentarem no palco, e este entendimento é ganho por meio da inteligente pesquisa e regular exercícios das habilidades de *performance*".[26] Para os autores (ibidem, p.60), é necessário ter conhecimento suficiente para saber quanto de liberdade interpretativa se possui dentro de cada aspecto que envolve uma partitura operística.[27] Sabendo os limites interpretativos e a liberdade que cada estilo permite, é possível soltar a criatividade sem tornar-se incoerente com a linguagem da obra. Balk (1981, p.22) acrescenta que dois dos maiores desafios enfrentados pelo cantor-ator são "fazer um estilo formal parecer-se como uma expressão pessoal e permitir que a energia pessoal flua livremente dentro de um estilo que não é pessoalmente natural".[28]

Por esse motivo, Helfgot e Beeman (ibidem, p.160) afirmam que "quanto mais um cantor sabe sobre o estilo da peça que está sendo cantada, mais livre ele se sentirá aceitando as sugestões dos regentes e diretores",[29] uma vez que compreenderá o fato de o conceito

25 *"One must know a great deal to be able to innovate. It is essential to be conscious of past traditions in order to build a base – a background for the singer's own particular contribution".*

26 *"must come to understand what the original creators of the work wanted artists to present onstage, and this understanding is gained through intelligent research and regular exercise of performance skills".*

27 Helfgot e Beeman (1993, p.163-4) lembram que quando se tem a possibilidade de trabalhar uma obra cujos autores estão vivos, o cantor tem a disponibilidade de consultar diretamente essas pessoas para levantar um maior conhecimento sobre a obra.

28 *"To make a formal style seem like a personal expression and to allow one's personal energies to flow freely into a style that is not personally natural".*

29 *"The more a singer knows about the style of the work being sung, the freer he or she will feel in accepting conductor's or director's suggestions.*

de estilo ser "admitidamente elusivo. Estilo não pode ser definido exatamente; ninguém possui qualquer interpretação definitiva de um estilo particular. Por essa razão, opiniões sobre estilo variam amplamente",[30] e assim o cantor admitirá que dentro de cada estilo possa haver inúmeras interpretações de acordo com cada opinião. Esses autores ainda acrescentam que "os mais arrogantes *performers* são frequentemente aqueles que duvidam ou falham no entendimento dos alicerces artísticos e históricos de sua arte"[31] (ibidem, p.221).

Quanto à pesquisa sobre aspectos diversos da realidade da história que é narrada no interior da obra, o cantor pode iniciar buscando a fonte inspiradora do libreto. Muitas óperas foram inspiradas em obras literárias ou peças teatrais anteriores a elas, como por exemplo, *Lucia de Lamermoor*, ópera de Donizetti baseada no romance de Walter Scott, e *Falstaff*, *Otelo* ou *Macbeth*, óperas de Verdi com libretos baseados nas peças shakespearianas.[32] O cantor não tem nenhuma obrigação de incluir qualquer coisa dos dramas originais, mas o conhecimento de seu conteúdo pode inspirá-lo e conectá-lo àquilo que pudessem ser as intenções do compositor e libretista (Lucca, 2007, p.88). Acrescentar informações à interpretação que se faz das personagens e do enredo da ópera baseando-se em pesquisas sobre essas fontes e sobre o contexto histórico que elas retratam enriquece as possibilidades interpretativas e possibilita ao cantor adquirir maior intimidade com a obra.

No entanto, de maneira alguma poderíamos comparar a ópera a uma cópia de uma matriz original, como faz Rosen (2000, p.799) ao afirmar que "a maioria das óperas baseadas em uma peça de verdadeiro mérito são caricaturas do original". Peixoto (1986, p.45) afirma que

---

30 *"admittedly elusive. Style cannot be defined exactly; no one owns any definitive interpretation of a particular style. For this reason, opinions about style vary widely".*

31 *"The most arrogant performers are often those who doubt or fail to understand the artistic or historical foundation of their art".*

32 Muitas óperas também são inspiradas em fábulas, mitos, tragédias gregas e fatos históricos.

> Quase sempre o autor do libreto, quando não parte de um texto próprio, adapta, contando ou não com a participação ou a interferência do compositor, uma obra literária alheia. São evidentes as alterações necessárias ou não, dependendo da visão e das intenções de cada um em cada caso ou época. Mas é evidente que o resultado, no caso de adaptação, não é o original, com tudo que isso implica. Torna-se assim difícil e talvez inútil ficar tecendo comparações entre o *Otelo* de Shakespeare e o *Otelo* de Boito e Verdi. Ou entre *A dama das Camélias* de Alexandres Dumas Filho e *La traviata* de Piave e Verdi.

A peça ou obra literária é apenas a fonte que serviu de inspiração para que se criasse uma nova obra dentro dos padrões e expectativas do público de ópera da época em que foi composta. As histórias das fontes inspiradoras são quase sempre adaptadas à estrutura dos espetáculos operísticos vigentes em sua época e por isso sofrem alterações diversas. Com isso, trata-se de obras independentes.[33] Podemos dizer que tão importante quanto observar o conteúdo da fonte inspiradora seria observar também a visão dos autores da ópera diante do assunto abordado. Isso implicaria detectar quais aspectos da história foram alterados ou resumidos, quais informações da fonte são suprimidas pela música, por que as persona-

---

33 Algumas vezes os libretos são inspirados em mais de uma fonte, como é o caso de *I Capuleti e i Montecchi* (1830) de Bellini. Segundo Roccatagliati (1995), o libreto de Romani veio de uma adaptação do libreto escrito pelo mesmo libretista para a ópera *Giulietta e Romeo* (1825) de Vaccai. Este último teve como primeiro impulso o libreto de Giuseppe Maria Foppa, escrito para a ópera *Giulietta e Romeo* (1796) de Zingarelli, porém baseando-se em larga medida na tragédia de mesmo nome de Luigi Scevola escrita em 1818 e que também foi a fonte inspiradora do ballet *Le tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo* (1820) de Antonio Cherubini. Contudo, o libreto da ópera de Bellini ainda sofreu complementações vindas da tragédia *Roméo et Juliette* (1772) de Jean-François Ducis (a proposta de fuga de Romeo e a resistência de Julieta pelo compromisso de filha apresentado no dueto do ato I). Por esse motivo o libreto da ópera se afasta tanto da peça teatral de Shakespeare, pois, de fato, não foi inspirado nela.

gens coadjuvantes não são as mesmas, quais personagens da fonte são resumidas em uma só personagem na ópera e quais seriam os motivos que os autores da ópera tiveram para alterar a história da fonte.

Os motivos que levaram os autores a fazer alterações podem ter sido inúmeros. Os mais comuns são a censura, a atualização de um tema antigo, a necessidade de ajustar a história ao elenco específico de um teatro ou aos fins específicos do evento para o qual a ópera foi escrita.[34] Pesquisas sobre a estreia da ópera e sobre os cantores aos quais eram destinados os papéis também acrescentariam informações.

Observando a fonte inspiradora sob esse foco, o cantor poderá coletar informações que o ajudarão a compreender melhor a sua personagem sem a frustrante tentativa de encontrar características ou eventos da fonte que foram dispensados na criação da ópera. Além do mais, compreender os motivos que levaram às mudanças e adaptações relevantes entre fonte e libreto permite ao cantor evitar qualquer juízo de valor ou preconceito sobre a obra que representará. Esse conhecimento também permite ao cantor tornar-se "suficientemente flexível para aceitar a versão da obra em roupagem moderna. Por meio do estudo dos antecedentes, os cantores podem entender que a mensagem de um libreto é universal e não necessariamente específica de um período no tempo"[35] (Helfgot; Beeman, 1993, p.161).

A fim de compreender a realidade da sociedade que a obra retrata e de investigar as circunstâncias da personagem, a pesquisa

---

34 O exemplo mais comum dessas mudanças é o *lieto fine* das óperas do classicismo italiano. A prática de amenizar os finais trágicos dos enredos das fontes veio dos libretos de Metastásio e estendeu-se até o início do século XIX, como é o caso de *Otelo* de Rossini. Para melhor compreensão das mudanças ocorridas entre os libretos das óperas clássicas e das óperas românticas italianas, ver também Balthazar (1995), Ashbrook (1987), Roccatagliati (1996), Tomlinson (1986).

35 *"sufficiently flexible to accept the version of the work in modern clothing. Through background study, singers might understand that the message in the libretto is universal and not necessarily specific to a time period".*

ainda deve ser estendida para outros materiais que abordem mais profundamente questões filosóficas, culturais, políticas, econômicas e sociais da época e local em que a história se passa. Todo detalhe é importante para contextualizar a personagem dentro das circunstâncias que a rodeiam e da situação em que se encontra. Contudo, a pesquisa e "análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico" (Stanislavski, 2004b, p.26). Hagen (2007, p.25) argumenta que "brilhantismo intelectual não é essencial" para uma atuação orgânica, e pode inclusive afastar o artista dos reais impulsos da atuação.[36] Por isso, a objetividade na pesquisa é fundamental. Como complementa Stanislavski (2004b, p.189), "há uma grande diferença entre estudar uma coisa apenas para saber, e estudá-la para utilizá-la. No primeiro caso, não achamos lugar para guardá-la; no segundo, o espaço já está preparado, e o que aprendemos coloca-se imediatamente lá". Essa objetividade na pesquisa também é fundamental porque, como argumentam Helfgot e Beeman (1993, p.144), apesar de se esperar de todo cantor um profundo conhecimento sobre a obra que representará, seria uma pretensão irreal esperar que qualquer pessoa possa adquirir total conhecimento em qualquer campo de estudo.

A pesquisa e a análise estão subordinadas a fornecer conhecimento para uma viva interpretação que não fuja à coerência da obra. Ambas servem para libertar e guiar a imaginação do intérprete e nunca para ofuscá-la ou substituí-la. Visto isso, ressalta-se que o conhecimento adquirido na pesquisa serviria não somente

36 Stanislavski (2004b, p.26) ainda salienta que "a palavra 'análise' tem, geralmente, uma conotação de processo intelectual [e] qualquer análise intelectual, empreendida por si só e como único objetivo, será prejudicial, pois suas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso do *élan* artístico e do entusiasmo criador". Hagen (2007, p.201) também acrescenta que "todo trabalho intelectual que ocorra deve servir para estimular a imaginação criativa, *não* para escrever uma tese de mestrado sobre a peça ou o personagem". Igualmente, Ostwald (2005, p.181) ressalta que a pesquisa deve ser feita sempre com o objetivo de auxiliar a interpretação e o entendimento da obra e não para demonstrar "esperteza".

para a contextualização, mas também para estimular a imaginação do cantor a tomar como suas com mais nitidez as circunstâncias da personagem. Por isso, baseando-se em Hagen (2007, p.201), poderíamos dividir a pesquisa em duas fases: uma curta fase objetiva, na qual o artista adquire o conhecimento para a contextualização da personagem, e outra mais profunda e subjetiva na qual o artista busca identificar-se com esse contexto.

Para enfatizar esse caráter subjetivo durante a pesquisa, a autora aconselha o artista a descobrir "costumes, hábitos e maneiras da época e do lugar; as influências sociais e políticas vividas pelas pessoas; a arquitetura e as moradias, os móveis e o vestuário da época" tentando ao máximo identificar-se com tudo isso como se ele fosse sua personagem. Igualmente, o material a ser pesquisado deve ser um material que estimule o artista a acreditar que está vivendo naquela época e naquele lugar. Ele não apenas deve buscar identificar-se "com os eventos mais significativos, mas também com todos os aspectos da vida cotidiana" (ibidem, p.184). A autora recomenda, por exemplo, que ao ver gravuras e pinturas, o artista "ponha-se *nelas* em vez de olhar para elas" (ibidem, p.48). Igualmente Stanislavski (2004b, p.43) salienta que a imaginação do artista deve estar sempre ativa e não passiva, pois isso lhe possibilita sentir-se dentro dos acontecimentos, mesclar-se com as circunstâncias sugeridas. É com o uso da sua própria imaginação que o artista consegue moldar o "material seco" da pesquisa e da análise aos propósitos criadores da representação; é ela que permite ao artista sair do plano da razão para o mundo lúdico do palco.

De um modo geral, todo material idôneo serve para a pesquisa da obra, desde livros e artigos de pesquisadores, analistas e musicólogos especializados na área, até tratados antigos e documentos históricos, gravações diversas da obra e de outras obras do mesmo compositor ou de compositores contemporâneos, biografias, filmes e documentários, figuras, gravuras, fotografias, pinturas do período histórico e professores e correpetidores, além de outros especialistas no assunto. Como afirma Clark (2002, p.27), "assim como muitas fontes diferentes inspiram o compositor a escrever

uma ópera, muitas fontes diferentes inspiram-nos quando criamos uma personagem".[37]

Particularização

Para o artista relatar a história de sua personagem, deve fazer como se a história fosse *sua*, ou seja, deve apropriar-se dela detalhando cada circunstância e aspecto investigado. Nada deve ser geral, tudo deve ser individual.

> Particularizar ou tornar alguma coisa particular, em oposição a generalizar ou manter geral, é fator essencial para qualquer aspecto da interpretação, desde a identificação do personagem até o mais ínfimo objeto físico com que você entre em contato [...].
>
> Posso tornar particular um objeto, uma pessoa, um fato circunstancial etc., ao examinar o que *existe*, e decompô-lo em detalhes. (Hagen, 2007, p.65)

Dessa forma, todas as informações identificadas, deduzidas e até mesmo inventadas para a personagem devem ser particularizadas, ou seja, detalhadas ao máximo pela imaginação do artista a ponto de saírem de um universo generalizado e entrarem em um universo particular e individual da personagem. É esse exercício de particularização que permitirá ao cantor perceber como personagens similares e que cumprem a mesma função na ópera – como Dorabella/Fiordiligi, Ferrando/ Guglielmo de *Così fan tutte* de Mozart, as três Damas de *Die Zauberflöte* do mesmo compositor, Frasquita/Mercedes de *Carmen* de Bizet, entre outros – são únicas e distintas entre si ou, como define Lucca (2007, p.58), encontrar a "singularidade" de uma personagem desse tipo.

Tão importante quanto a particularização das informações é o artista elaborá-la em primeira pessoa, como uma nova autobiografia:

---

37 *"Just as many different sources inspired the composer to write an opera, many different sources inspire us as we create a character".*

> Se me pergunto "Quem é *ela*?" e "Onde *ela* nasceu?", posso terminar com um brilhante tratado sobre alguém agora talvez mais remoto de mim do que quando comecei. Em vez de fechar a lacuna entre mim mesma e o personagem, posso ter criado um abismo. A diferença entre o "ela" e o "eu" é crucial. (Hagen, 2007, p.205)

Stanislavski (2004b, p.276) ainda alerta o artista de nunca abordar sua personagem abstratamente, como se referindo a uma terceira pessoa, mas sim concretamente, como faria a si mesmo.[38]

Também Clark (2002, p.30) afirma que é útil ao cantor encontrar um modo de relatar a sua personagem partindo das próprias experiências pessoais. Dessa maneira, o cantor traria material da sua própria vida e da própria personalidade para o papel, dando um caráter único à sua representação. O estudo detalhado sobre a vida de uma personagem deve sempre permitir ao cantor descobrir algo sobre si mesmo. Assim, cada vez que ele visitasse novamente a vida da personagem seria como reler um bom livro, traria a personagem sempre sob uma nova perspectiva, pois consequentemente novas questões seriam levantadas, o que possibilitaria a representação da personagem manter-se sempre interessante.[39]

38 Assim, na utilização do *se mágico* a artista perguntaria: O que *eu* faria se estivesse nessa situação? E nunca: O que a personagem faria se estivesse nessa situação?

39 Helfgot e Beeman (1993, p.162) também garantem que muitos cantores que se apresentam inúmeras vezes no mesmo papel mantêm o seu interesse vivo na personagem por meio de constante pesquisa e estudo sobre ela.

5
A PREPARAÇÃO DO PAPEL DRAMÁTICO NA ÓPERA

> *[...] lembrem-se, de uma vez por todas, que ao iniciarem o estudo de cada papel, vocês devem antes reunir todo o material que tiver qualquer relação com ele e contemplá-lo, com imaginação cada vez maior, até conseguirem uma semelhança tão grande com a vida real que lhes seja fácil acreditar no que fazem. No início esqueçam os seus sentimentos. Quando as condições interiores estiverem preparadas – e certas – os sentimentos virão à tona espontaneamente.*
>
> Constantin Stanislavski[1]

Elaborando a interpretação da personagem no pré-ensaio

Para Donington (1990, p.13-4), mais do que a preocupação com uma fidelidade naturalista, uma montagem de ópera deve almejar algum tipo de compatibilidade profunda entre seus elementos fundamentais, pois só a partir do íntimo relacionamento entre eles é que

---

1 Em *A preparação do ator*.

o conteúdo simbólico da ópera se fará presente em um espetáculo. Esses elementos fundamentais seriam as palavras como componente mais articulatório, a música como elemento expressivo e a encenação como artifício localizador (ibidem, p.9). Partindo disso, poderíamos afirmar que esses seriam os recursos de caracterização de uma personagem na ópera e, ao elaborar sua interpretação, o preenchimento ideal para as zonas indeterminadas seria aquele que pudesse reunir argumentos e justificativas para esses três elementos simultaneamente.

Os elementos referentes à encenação de uma ópera são todos aqueles que compõem os aspectos visuais do espetáculo, como figurino, cenário, iluminação e as marcações e movimentações das personagens exigidas pelo encenador.[2] Inicialmente, no período de pré-ensaio, o cantor não conhece a proposta de encenação da montagem para a qual foi contratado. Além disso, muitas vezes o cantor prepara um papel sem necessariamente ter sido contratado para alguma montagem específica. Assim, a encenação válida para o período de pré-ensaio é aquela que pode ser construída na imaginação do cantor norteada pelas rubricas existentes na partitura, pela interação das personagens explícita nos diálogos e, sobretudo, dentro do contexto original da obra. Esta encenação manter-se-á em sua forma virtual até o momento em que for substituída pelos elementos concretos quando os ensaios se iniciarem, e todos os ajustes necessários deverão ser feitos a fim de adaptar a interpretação que havia sido elaborada ao novo contexto.

Lucca (2007, p.54) afirma que se o cantor basear sua interpretação "no texto, no drama e na música, então não há como estar errado".[3] No entanto, mesmo partindo desse princípio, certamente não existe um único método para a elaboração da interpretação de uma personagem da ópera no período de pré-ensaio. Igualmente, sabe-se que cantores de ópera experientes já possuem métodos próprios que os levam à prévia concepção de suas personagens. Por

2 A relação do cantor com o diretor de cena será abordada mais adiante no item "Nos ensaios".

3 *"in the text, drama and music, then you cannot be wrong".*

esse motivo, o que se propõe aqui é somente uma sugestão para que o jovem cantor inicie a confecção do seu próprio método adaptando as questões abordadas às suas necessidades individuais de estudo.

Do mesmo modo, o roteiro sugerido é estabelecido meramente pela necessidade de sistematizar o conteúdo, pois é sabido que as etapas do estudo não se fecham quando outras se iniciam. A interpretação estará sempre em constante adaptação às informações encontradas e àquilo que as informações despertarem na imaginação criadora do cantor. Como enfatiza Hagen (2007, p.196), os passos do processo de interpretação devem ser flexíveis. Mesmo que o artista almeje um determinado grau de ordem e lógica no desenvolvimento do papel, não seria produtivo enclausurar-se e nem se apoiar em "regras". Não se deve supor que cada estágio do processo interpretativo possa ser arquivado ou considerado pronto antes que seja possível fundi-los todos em uma personagem concreta e viva. "A criatividade – baseada em liberdade, e liberdade, em responsabilidade, como na vida – não segue uma fórmula rígida". Contudo, não importa por onde o artista comece ou onde ponha a ênfase de seu trabalho; o resultado "deve levá-lo à ação, ao fazer espontâneo, a dar corpo e substância ao sonho" do autor da obra e do diretor do espetáculo, "e a convencer a plateia de que esse sonho é lúcido e real".

Sobretudo, partindo de Helfgot e Beeman (1993, p.89-90), podemos dizer que o processo destinado à interpretação de uma personagem na ópera[4] é um *processo analítico*, pois seria o resultado de

4 Esses autores denominam de "terceira linha" aquilo que estamos denominando de interpretação da personagem, pois partem do princípio que a partitura de uma ópera fornece já de antemão duas linhas paralelas – texto e música – e a interpretação do *performer* seria a confecção de uma "terceira linha" que uniria as outras duas (Helfgot; Beeman, 1993, p.X). Ela consistiria na "resposta visual, física, mental e vocal" encontrada pelo cantor para as tarefas que o compositor e o libretista da ópera estabeleceram para ele, basicamente aquilo que o cantor adiciona à personagem e que faria "a partitura saltar da página para a realidade no palco" (ibidem, p.6). Optou-se por não utilizar esse termo dos autores porque estamos considerando também os elementos de encenação como recurso de caracterização da personagem, primeiramente aqueles encontrados descritos na partitura e posteriormente aqueles impostos pela

estudo, consultas e experimentação do artista; um *processo contínuo*, pois ao longo de sua carreira o cantor elaboraria e reelaboraria essa interpretação a cada momento que voltasse a representar a mesma personagem em uma nova montagem; e, finalmente, um prazeroso *processo criativo*, pois o resultado procederia tanto da interação entre os elementos que o compositor, libretista e encenador dispuseram ao cantor quanto de sua própria imaginação, gosto e habilidade.

Leitura da obra

Para um primeiro contato com a personagem que o cantor interpretará, ele poderia começar assistindo a um espetáculo da obra, ao vivo ou televisionado, que se disponha a ser fiel ao contexto original e às indicações cênicas da partitura. Isso lhe possibilitaria obter uma noção geral de como todos os recursos de caracterização da obra podem atuar em conjunto. No entanto, ele estaria se aproximando não só da personagem da obra, mas também da interpretação que o cantor que a representa nesta montagem tem da mesma. Por isso seria indispensável, logo após esse primeiro contato, outra aproximação da personagem que dispensasse pelo menos o aspecto visual da interpretação do artista que a está representando..

A segunda aproximação poderia começar pela leitura completa da tradução do libreto (ou do próprio libreto, caso o cantor seja fluente no idioma em que a ópera foi escrita),[5] e seguir com a audição acompanhada pela partitura de algumas gravações da ópera. Contudo, ainda restariam as interpretações musicais e vocais dos artistas que representam a personagem nas gravações, e por esse motivo o cantor deve estar atento à partitura e utilizar mais de uma

criação física da montagem da qual o cantor participará. Assim, poderíamos considerar que a interpretação da personagem feita pelo cantor não seria uma *terceira* linha, mas talvez uma *quarta*.

5 Ostwald (2005, p.75) recomenda que como, na maioria das óperas, o compositor teria iniciado seu processo composicional partindo do texto, é aconselhável o cantor iniciar seu processo de interpretação também dessa forma.

gravação para conseguir uma impressão mais neutra ou pelo menos uma impressão que possa surgir do seu próprio ponto de vista.[6] Como Lucca (2007, p.40) ressalta:

> Gravações são um presente fantástico. Nós ouvimos diferentes interpretações, tempos, respirações etc. Podemos ouvir como vozes de pesos diferentes se acomodam ao papel. Podemos aproveitar uma gama inteira das cantoras passadas e presentes e ouvir o espectro de decisões individuais de cantores para tornar o papel real para eles mesmos e para os ouvintes [...].
>
> Escute pelo menos três gravações diferentes. Diferentes tempos requerem sutilmente um canto diferente. Se você tem apenas um tempo na sua memória muscular, é difícil ajustá-lo ao que o maestro poderá pedir-lhe que faça. A flexibilidade construída como parte da sua preparação também dá maior liberdade criativa para seguir seus impulsos musicais.[7]

A autora ainda aconselha o cantor a sempre ouvir as gravações com a partitura na mão para evitar tomar como algo correto erros que possam estar registrados, principalmente se a gravação for ao vivo (Lucca, 2007, p.40).

Invariavelmente, as impressões adquiridas pelo cantor no primeiro momento de *leitura* da obra são obtidas do mesmo ponto de vista de um espectador, o que não é suficiente para elaborar uma precisa

6 Por esse motivo muitos professores de canto sugerem que o aluno estude suas partes vocais primeiramente, antes de escutar qualquer gravação, para que o aluno tenha uma impressão própria da música e consiga manter-se neutro em relação à interpretação do cantor da gravação.

7 *"Recordings are an amazing gift. We hear different interpretations, tempi, breaths, etc. We can hear how voices of different weight approach a role. We can enjoy a whole range of singers past and present and hear the spectrum of singer's individual decisions to make the role real for themselves and for the listener". [...] "Listen to at least three different recordings. Different tempi require subtly different singing. If you only have one tempo in your muscle memory, it is difficult to adjust to what the conductor may be asking you to do. Flexibility built into your preparation also gives yourself greater creative freedom to follow your musical impulses".*

interpretação da personagem. Como afirma Hagen (2007, p.197), toda identificação que o artista possa ter com a personagem nesse momento é semelhante àquela que "uma plateia pode ter e não deve ser confundida com a identificação orgânica que ele precisa encontrar". Ele se comove ou se diverte por causa da ou com a personagem, e assim "ainda está do outro lado da ribalta; ainda não está no palco".

Por isso essas impressões não podem se enraizar, pois são apenas uma concepção generalizada da obra. Ainda é necessário buscar um conhecimento aprofundado sobre a obra por um processo de análise, pesquisa, descrição e particularização. Como afirma Stanislavski (2004b, p.25), há obras em que é preciso um grande esforço para desenterrar sua essência espiritual, seja porque a ideia central é muito complexa, seja porque a estrutura é muito confusa e intangível e por isso só é possível "conhecê-la pouco a pouco, estudando parte a parte a sua anatomia". Esse tipo de obra dá a impressão de ser um quebra-cabeça, e não desperta interesse enquanto não está resolvida, por isso precisa ser lida muitas vezes, sendo cada nova leitura guiada por aquilo que ficou estabelecido na leitura anterior.

Visto isso, podemos perceber que quando o artista encerra seu trabalho de interpretação nesse momento inicial do processo e parte logo para uma concepção final da personagem, ele sentirá seu papel no palco apenas em momentos isolados. O fluxo dos pensamentos, desejos e emoções do artista enquanto vive sua personagem aparecerá e desaparecerá, formando um curso "desconjuntado e descontínuo". Apenas quando o artista adquire "uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental" é que gradativamente vai emergindo uma linha que formará um contínuo. É somente a partir desse momento que o trabalho criador do artista de fato se inicia (idem, 1976, p.268).

Análise da obra e a investigação da personagem

Esta fase do trabalho é o momento de questionar a obra e a personagem. O cantor deve elaborar todo tipo de pergunta possível

sobre a história que é narrada, sobre a vida da personagem que representará e o porquê de cada cena e cada elemento que a compõe. Clark (2002, p.25) afirma que:

> [...] o melhor meio de começar o estudo de uma personagem de ópera é aproximando-se da personagem como um detetive faria, procurando por pistas de sua identidade. [...] Sublinhe palavras e frases que você achar significativas. Logo, olhe para a lista do elenco no começo da partitura para a designação da personagem, seus títulos, os seus relacionamentos com as outras personagens. Então olhe ao longo do libreto para pistas textuais que ajudem a dar *insights* sobre a personagem. [...]
>
> Para decodificar as pistas musicais de uma personagem, ponha-se no lugar do compositor, e pense nele como um contador de histórias. Constantemente pergunte ao compositor "Por quê?". [8]

Essa etapa consiste em um processo de dissecação da partitura que possibilita ao cantor coletar informações sobre as personagens que estiverem explícitas no interior da obra e levantar aquelas que constarem como zonas indeterminadas. Estas últimas só poderão ser esclarecidas mediante uma pesquisa teórica sobre assuntos específicos ou pela própria criatividade do artista. Todos os mínimos elementos encontrados na partitura devem ser questionados na tentativa de relacioná-los interpretativamente entre si. Como Lucca (2007, p.108) sugere:

> Uma profunda análise das palavras e das notas é essencial. Cada parâmetro musical e textual deve ser questionado. Por que existe

---

8 *"the best way to begin an opera character study is to approach the character as a detective might, looking for clues to their identity. [...] Underline words and phrases that you find meaningful. Next, look at the cast list in the front of the score for the designation of the character, their title, or their relationship to other characters. Then look through the libretto for textual clues that help give you insights about the character". [...]*
"To decode the musical clues to a character, put yourself in the shoes of the composer, and look at him or her as a storyteller. Constantly ask the composer 'Why?'".

> uma *fermata*? Qual emoção subliminar causa estas notas em *staccato*? Por que existe uma abundância das vogais *u* e *o*? Às vezes encontramos uma pausa no meio de uma palavra: poderia ser um suspiro, uma agitação ou talvez uma hesitação? Por que essa mudança súbita de dinâmica? Esta figura da orquestra responde à linha vocal anterior ou antecipa-se à próxima? Qual é o significado desta pausa longa? Estes acentos poderiam retratar um grito? Por que as trompas dominam a orquestração? Qual é o significado desta *cadenza*?[9]

A autora explica que a preparação de um papel é como carregar uma figura digital no computador. Primeiramente a figura vem inteira, mas ainda está em uma forma "indefinida e desfocada".[10] De acordo com o desenvolvimento do trabalho, o foco vai tornando-se cada vez mais nítido, "não porque a figura inteira foca ao giro de uma lente – mas por causa de milhares de incríveis pequenos *bits* de informação que são adicionados à figura"[11] (ibidem, p.97).

As questões devem ser elaboradas pelo próprio cantor, pois assim ele já estabelece o que de fato ele próprio precisa saber sobre a personagem que representará para que encontre o elo entre sua própria identidade e a identidade da personagem. No entanto, como exemplo, seguem algumas sugestões de Burgess e Sckilbeck (2000, p.148-9):

1. Que história é essa? Qual é a história do ponto de vista da sua personagem, ou seja, da perspectiva do que sua personagem

---

9 *"A profound analysis of words and notes is essential. Every musical and textual parameter should be questioned. Why is there a* fermata*? What underlying emotion causes these* staccato *notes? Why is there an abundance of 'u' and 'o' vowels? Sometimes we encounter a rest in the middle of a word: could it be a sigh, an agitation or maybe a hesitation? Why this sudden dynamic change? Does this orchestral figure answer the previous vocal line or does it setup the next one? What is the meaning of this long pause? Could these accents portray cries? Why do the horns dominate the orchestration? What is the meaning of this* cadenza*?".*

10 *"indistinct and blurred"*

11 *"not because the whole picture focuses from the turning of a lens – but because thousands of intriguing little bits of information are added to the picture".*

sabe e o que sua personagem encontra? O que aconteceu à sua personagem antes de começar a história e o que acontecerá à sua personagem depois que a história terminar?

2. Onde ocorre o clímax da história? Coincide com o ponto crítico da sua personagem?
3. O que você consideraria fatores incontestáveis sobre a sua personagem? Sobre que evidência você está baseando cada um dos fatores que afirma?
4. O que *exatamente* sua personagem diz sobre ela mesma?
5. O que *exatamente* sua personagem diz sobre cada outra personagem?
6. O que *exatamente* as outras personagens dizem sobre a sua personagem?
7. Como você descreveria sua personagem em detalhes? Por exemplo, características físicas, idade, *status* e personalidade.
8. Como a música descreve sua personagem [...]? Como a música da sua personagem difere da música de outras personagens? Como a orquestração acrescenta definição para sua personagem? A quem se destina essa música?
9. Quais palavras ou frases florescem imediatamente à sua mente sobre sua personagem?
10. Quais situações de sua própria vida se assemelham ou se assemelharam às situações que sua personagem encara? Quão detalhada é sua recordação delas? Como você é diferente de sua personagem? Ao fazer essa comparação tenha cuidado para não julgar ou sentimentalizar sua personagem de qualquer modo.
11. O que sua personagem quer a) em termos da história inteira (isto é, a ideia central da sua personagem) e b) em cada e toda cena na qual ela aparece? O que sua personagem fará para conseguir o que quer? Onde e como esses desejos são revelados? Quem e o que são os obstáculos dos desejos de sua personagem? Esses obstáculos são fundamentalmente internos ou externos? Sua personagem os supera? O que ela faz para adquirir o que quer (suas ações)? A resposta para esta questão em cada cena difere de respondê-la com a peça inteira em vista?

12. Como você definirá a jornada que sua personagem faz no curso da história? A música reflete os diferentes estágios dessa jornada? Identifique os pontos musicais e textuais de virada de sua personagem. Eles coincidem?
13. Como sua personagem se expressa? Ela possui algum tipo de maneirismo, hábito de fala ou maneira particular de falar? Quão introspectiva e consciente de si mesma ela é? O que faz sua personagem rir?
14. O que apareceria na autobiografia de sua personagem? No que sua personagem acredita? [12]

---

12 *"1. What is the story? What is the story from your character's point of view, i. e. from the perspective of what your character knows and what your character encounters? What has happened to your character before the story begins and what will happen to your character after the story ends?*
2. Where does the climax of the story occur? Does this coincide with the crisis point for your character?
3. What would you consider to be the indisputable facts about your character? Upon what evidence are you basing each of your factual claims?
4. What exactly *does your character say about him- or herself?*
5. What exactly *does your character say about every other character?*
6. What exactly *does every other character say about your character?*
7. How would you describe your character in detail? For example, physical characteristics, age, status, and personality.
8. How does the music describe your character […]? How is your character's music different from the music of other character? How does the orchestration add definition to your character? Whose side is the music on?
9. What words or phrases immediately spring to mind about your character?
10. What situations in your own life parallel or have paralleled the situations your character faces? How detailed is your recollection of them? How are your different from your character? In making these comparison beware of judging or sentimentalizing your character in any way.
11. What does your character want a) in terms of the whole story (i.e. the central idea of the character) and b) in each and every scene in which he or she appears? What will your character do to get what he or she wants? Where and how are these wants revealed? Who and what are the obstacles to your character's wants? Are these obstacles to the character's will primarily external or internal? Does your character overcome these? What does he or she do in order to achieve what they want (their action)? Does the answer to this question for each scene differ from answering this question with the whole work in mind?

Nesse momento do trabalho, é importante o cantor partir de alguns princípios básicos. Primeiramente, como aconselha Ostwald (2005, p.118), quando o cantor analisa uma obra "é sempre útil assumir que as palavras, música, ações e personagens em cada cena foram bem escritos",[13] mesmo que não seja sempre o caso. O cantor nunca deve fazer qualquer juízo de valor sobre a obra que está analisando, pois não é sua função julgar se a obra foi bem escrita ou não. Sua função é encontrar o melhor modo de relacionar seus elementos em um todo coerente, tendo em vista que a criatividade do artista ao preencher as zonas indeterminadas pode certamente dar o brilho que uma obra medíocre não teria por si mesma.

Outro princípio básico que o cantor deve seguir ao analisar a obra é que tudo que consta no seu interior foi escrito com um propósito. Isso vale tanto para os elementos referentes à música – como notas, dinâmicas, ritmos ou progressões harmônicas – quanto para as falas e ações das personagens. Ryngaert (1996, p.107-8) ressalta que para a leitura e análise de textos dramáticos é importante admitir que "a fala de uma personagem jamais é arbitrária", visto que "por trás do diálogo teatral existe um autor cuja função é preordenar as sequências dialogadas, manifestar intenções, organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com os espectadores". Stanislavski (2004b, p.30) também afirma que quando o autor criou a obra, "toda circunstância, por menor que fosse, todo fato, era importante".

Vejamos a seguir mais detalhadamente tópicos importantes para a investigação e interpretação da obra e da personagem.

---

12. How would you define the journey your character makes in the course of the story? Does the music reflect the different stages of this journey? Identify the musical and textual turning points for your character. Do they coincide?

13. How does your character express him-or herself? Does your character have any particular mannerisms, speech habits or characteristic turns of phrase? How introspective or self aware are they? What makes your character laugh?

14. What would appear in your character's autobiography? What are your character's beliefs?".

13 *"is always helpful to assume that the words, music, actions, and characters in each scene are well written".*

Primeiros indícios

Segundo Ryngaert (1996, p.35), as primeiras revelações que a leitura de um texto dramático permite encontram-se no título, no gênero, na maneira como as cenas e atos são nomeados, nas marcações e indicações cênicas, nos nomes das personagens e na maneira como os discursos são apresentados sob esses nomes. Na ópera, ainda podemos acrescentar que os timbres das vozes das personagens e dos instrumentos orquestrais de cada número musical também constam como as revelações mais imediatas.

Ao observar o título de uma obra o cantor deve se perguntar: "Por que o compositor ou libretista escolheu este título em particular?" Como aponta Ostwald (2005, p.78-9), "talvez ele o tenha escolhido para enfatizar uma personagem, uma qualidade ou um evento. Talvez ele o tenha escolhido para desenfatizar outra opção óbvia".[14] O autor relata que Rossini, ao escolher o título *Il barbiere di Siviglia* em vez de *Fígaro*, enfatizou o papel social do barbeiro e não a personalidade da personagem.[15] O fato é que, como relata Casoy (2006, p.304), esta ópera estreou com outro título, pois Rossini temia a "a reação enfurecida do público" ao comparar sua ópera com a ópera homônima de Paisiello, que "apesar de ter sido composta há 34 anos, era ainda uma das grandes favoritas do público". Assim, por respeito a Paisiello, a ópera de Rossini recebeu como primeiro título *Almaviva, ossia l'inutile precauzione*, e somente meses depois de sua estreia, quando a ópera já era um sucesso, o título foi mudado para o que conhecemos. Visto isso, podemos ainda

---

14 *"Maybe he chose it to emphasize a character, a quality, or an event. Maybe he chose it to de-emphasize another obvious option".*

15 A condição social e a função profissional do barbeiro encaixam-se perfeitamente a Fígaro como agente fundamental na concretização dos planos do Conde de Almaviva. Primeiramente, sua condição social permite-lhe consentir em ajudar o Conde com total lealdade mediante pagamento monetário. Igualmente, é por ser barbeiro da cidade que possui certo acesso à casa de Rosina e de seu tutor Bartolo. E ainda, a sua função profissional proporciona ao Conde os diferentes disfarces que necessita para a execução de seus planos (Lindoro, professor de música, soldado bêbado).

observar que esse antigo título primeiramente nos confirma o fato de a trama da ópera se desenvolver em função do principal objetivo da personagem Conde de Almaviva[16] – casar-se com Rosina – e também nos informa sobre a grande piada do desfecho final: a inútil precaução de Bartolo ao retirar a escada da sacada.

Podem ainda ser identificadas informações relevantes sobre as personagens observando atentamente os nomes dados a elas. Ryngaert (1996, p.132) ressalta que "uma personagem não se constrói apenas a partir de seu nome, mas não podemos ignorar o modo como os autores as nomeiam". Em *La traviata* não se sabe se Verdi e Piave teriam pensado em algum significado quando nomearam as personagens, mas a comparação entre os nomes utilizados para as duas cortesãs destacadas parece ser elucidativa. Violetta Valery é uma cortesã tanto quanto o é Flora Bervoix; todavia seus nomes podem evidenciar de um modo geral a função que cada personagem possui para a narrativa da história. Enquanto o nome Flora denotaria um complexo de vegetais ou plantas, Violetta denotaria uma única espécie de flor.[17] Isso evidenciaria não somente a função protagonista de Violetta, mas também a função pragmática que a presença da personagem coadjuvante Flora tem para a narrativa, ou seja, mostrar resumidamente todas as características gerais de uma cortesã. Assim, as características que fazem Violetta se tornar distinta das outras cortesãs são postas em relevo quando a protagonista é contrastada com Flora.

Igualmente, os timbres vocais designados pelos compositores para cada personagem fazem parte dos recursos de caracterização das personagens.

> A utilização de diferentes timbres de voz é um dos mais ricos recursos de expressão da partitura de ópera. O compositor tira partido não apenas por razões musicais, mas igualmente para definir

16 Mesmo que ainda seja Fígaro o protagonista da ópera por ser, de fato, a personagem pivô da trama.

17 Especificamente uma flor delicada e frágil, características que podem ser associadas à saúde debilitada da personagem.

> uma síntese do caráter do personagem, quase um esboço geral de definição psicológica do mesmo. O timbre identifica algo do comportamento do personagem, assim como individualiza o cantor. (Peixoto, 1986, p.41)

Existe certa padronização no estabelecimento da relação entre timbre e a personalidade da personagem nas óperas de certos compositores. Os heróis barrocos eram *castrati* enquanto os heróis românticos eram tenores; nas óperas cômicas de Rossini as heroínas eram contraltos e os antagonistas baixos bufões. Apesar de essas escolhas muitas vezes serem feitas de acordo com o elenco de cantores que o compositor tinha disponível para a estreia de sua ópera, há de se observar a frequência nas relações que cada um estabeleceu. As escolhas seguramente envolviam a estética de espetáculos de sua época e também as qualidades que cada timbre tem a contribuir como recurso de caracterização.

Como exemplo disso, Casoy (2007, p.56-7) ressalta que Verdi relacionava com rigor os timbres vocais às características de personalidade das personagens de suas óperas. Segundo o autor, na ópera *Un ballo in maschera*, a vocalidade mais densa das linhas vocais da infeliz Amélia, personagem "que se debate entre um amor proibido e a fidelidade conjugal", contrasta com a "voz clara e delicada, com um canto cheio de ornamentos" do pajem Oscar, cuja vocalidade "traduz a alegria ingênua e irresponsável de um garoto que mal chegou à adolescência".

Estrutura dramática

Toda peça teatral possui uma estrutura que organiza o fluxo do tempo e da ação. Segundo Ostwald (2005, p.83), a estrutura dramática básica da ópera subdivide a história e a desenvolve em quatro partes que são modeladas e enfatizadas pela música.

– A exposição: seção de abertura, na qual as personagens, suas circunstâncias, relações, conflitos e pontos de vista são apre-

sentados. Ryngaert (1996, p.65) acrescenta que este é o momento no qual o dramaturgo entra no assunto e fornece as informações necessárias à compreensão da ação. A exposição deve "instruir o espectador sobre o assunto e as circunstâncias principais, o lugar da cena e mesmo a hora em que a ação principia, o nome, o estado, o caráter e os interesses das personagens principais".

– O desenvolvimento: consiste na sequência de situações traçadas para introduzir as personagens para dentro dos conflitos com intensidade significativa, aprofundando o entendimento do espectador sobre o tema. Ryngaert (ibidem, p.65) chama essa parte também de "nó", pois consistiria nos obstáculos e contrariedades que seguem os propósitos expostos anteriormente, formando assim "um nó no centro ou no meio da intriga da peça".
– O clímax: é o último confronto no qual as principais personagens se enfrentam com todo o interesse. Ou ainda seria o momento das "peripécias". Para Aristóteles, peripécia no singular "é a inversão da situação do herói que leva ao desfecho, por exemplo, a passagem da felicidade à infelicidade no desfecho trágico". Já no plural seria sinônimo de "golpes teatrais" ou "mudanças de sorte", momento no qual a situação é subitamente alterada e a ação é surpreendentemente invertida, sublinhando que "no interior de uma intriga a situação do herói não poderia ser invariável" (ibidem, p.65).
– A resolução: resolve os conflitos e estabelece uma nova ordem que ilumina o tema trazendo a peça ao fechamento. O desfecho é a resolução do "nó", ou também, como entende Sherer (apud ibidem, p.66) "a eliminação do último obstáculo ou da derradeira peripécia e os acontecimentos que podem resultar disso".

Essa estrutura vem da dramaturgia clássica, e como complementa Ostwald (2005, p.83), na ópera é vista tanto nas comédias quanto nas tragédias, sendo a diferença encontrada em como os conflitos se resolvem e nos efeitos que essa resolução implica. A

organização dos números musicais dentro dessa estrutura dramática básica é uma questão de estilo de cada compositor. No entanto, algumas convenções foram estabelecidas ao longo da história da ópera, como foi o caso do esquema recitativo *secco* seguido de ária, herdado dos libretos de Metastásio, e do chamado *Codice Rossini*, convenção desenvolvida por este compositor e que se estendeu para as óperas de Bellini, Donizetti e algumas óperas de Verdi.

Definição do tema principal[18]

O tema é a ideia central que a obra explora, é a aura da peça inteira que se encontra presente em cada cena, em cada conflito, como um farol para o fluxo das ações e objetivos de cada personagem. Contudo, o tema não é o enredo, mas é por meio dele, dos conflitos e das personagens que é possível determiná-lo, pois cada personagem estará explorando o tema central sob seu próprio ponto de vista, sendo direcionada por seus conflitos para a revelação dessa ideia geral da trama. Seguramente, apesar de o tema também não ser necessariamente a mensagem final da história, ambos quase sempre convergem, por isso estar atento às palavras finais de uma ópera é sempre uma excelente pista. O tema da obra pode explorar qualquer assunto humano, como amor, ciúme, poder, política, religião etc.

Para definir o tema de uma ópera, o cantor deve perguntar-se: Qual é a mensagem que envolve todas as cenas? Ou mesmo: qual é o assunto principal da trama? O que os autores querem me comunicar com a criação desta obra? Para isso é preciso identificar qual é o conflito principal e quais informações seriam indispensáveis para esse conflito existir. Se em *Il barbiere di Siviglia* o Conde de Almaviva revelasse sua verdadeira identidade, poderia acontecer de Bartolo lhe conceder Rosina como esposa mediante um vigoroso dote e assim não haveria conflito. Igualmente, Rosina poderia consentir em casar-se com ele por causa de uma ambição social e não

18 Baseado em Ostwald (2000, p.91-103).

por verdadeiro amor. Visto isso, um possível estabelecimento do tema para essa ópera poderia ser evidenciar que um amor sincero só é alcançado sem os artifícios que o poder proporciona.

No entanto, como salienta Ostwald (ibidem, p.91-2), deve-se tomar cuidado, principalmente em histórias de amor, para que o tema não seja confundido com um simples dispositivo do enredo: em *Rigoletto*, o amor de Gilda pelo Duque é apenas um dispositivo para concretizar a maldição recaída sobre seu pai, e a voluptuosidade e imoralidade do Duque de Mântua é um dispositivo para o mesmo fim. Eis alguns exemplos que esse autor cita como possíveis temas para algumas obras do repertório operístico e de alguns musicais:

> *Carmen* deprecia o desastre das necessidades não correspondidas no amor.
>
> *West Side Story* celebra o triunfo do amor sobre o ódio.
>
> *Le Nozze di Figaro* aplaude a erosão do privilégio da aristocracia ou, igualmente viável, elogia a reconciliação como uma maturação do amor.
>
> *La bohème* explora como pessoas jovens crescem diante da morte.
>
> *The Man of La Mancha* glorifica a recompensa de perseguir sua própria visão.
>
> *Falstaff* exalta a integração do rejeitado.
>
> *Lucia di Lammermoor* confronta paixão pessoal com necessidades políticas.[19]

A identificação das inúmeras hipóteses sobre o tema e a definição de qual delas o cantor desenvolverá é uma das escolhas mais

---

19 "Carmen *decries the disaster of mismatched needs in love.*
West side story *celebrates the triumph of love over hate.*
The Marriage of Figaro *applauds the erosion of aristocratic privilege or, equally viable, it commends reconciliation as the maturation of love.*
La Bohème *explores how young people grow in the face of death.*
The Man of La Mancha *glorifies the rewards of pursuing your own vision.*
Falstaff *extols the integration of the outcast.*
Lucia di Lammermoor *confronts personal passion with political necessity*".

importantes no processo de interpretação da personagem, pois é a partir dessa opção que surgirão as outras bifurcações do trabalho interpretativo. Stanislavski (1976, p.285-6), ao abordar o mesmo assunto (mas denominando-o de *superobjetivo da trama*), ressalta que o elo comum que o superobjetivo proporciona a tudo que é criado pelos artistas para suas personagens "deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á como supérfluo ou errado". Assim, como salienta o autor, a definição do superobjetivo deve harmonizar-se tanto com as intenções dos autores da obra quanto ser capaz de despertar a alma criadora do artista (ibidem, 313).

As circunstâncias das personagens

Para se comportar como se fosse sua personagem, o cantor precisa descrever a sua realidade claramente e em detalhes e, ao desenvolver a descrição, identificar as circunstâncias de sua vida ficcional e que são dadas, quase sempre, de antemão pelos autores da obra (Ostwald, 2005, p.29). Segundo Hagen (2007, p.213), o artista ao descobrir não apenas *o que* acontece, mas também sob quais circunstâncias acontece, compreende a influência que as circunstâncias exercem sobre os eventos e a inevitabilidade deles.

As circunstâncias que envolvem os seres ficcionais são tanto aquelas que podem ser identificadas ou deduzidas pela análise da obra quanto as que constam como zonas indeterminadas e que deverão ser elaboradas criativamente pela imaginação do artista em consonância com as informações existentes. Assim, as circunstâncias se tornam um campo extremamente vasto a ser investigado. Por isso, para uma melhor sistematização desse campo, consideremos como circunstâncias básicas as seguintes questões:[20]

---

20 Clark (2002, p.28-9) também fornece um questionário mais detalhado para guiar o cantor na identificação das circunstâncias da personagem e na elaboração da descrição de sua realidade.

> *Quem sou eu?* Personagem.
>
> *Que momento é?* Século, ano, estação, dia, minuto.
>
> *Onde estou?* País, cidade, bairro, casa, cômodo, área do cômodo.
>
> *O que me rodeia?* Objetos animados e inanimados.
>
> *Quais são as circunstâncias dadas?* Passado, presente, futuro e os eventos.
>
> *Qual é minha relação?* Relação com a totalidade dos eventos, com outros personagens e coisas.
>
> *O que eu quero?* Personagem, objetivos principais e imediatos.
>
> *O que está no meu caminho?* Obstáculos.
>
> *O que faço para conseguir o que quero?* A ação: física e verbal. (ibidem, p.115)

Baseando-se nos manuais de *playwriting*, Prado (1987, p.88-9) afirma que existem três principais maneiras de o autor revelar uma personagem em uma obra teatral: por aquilo que a personagem revela sobre si mesma, pelo que faz e pelo que os outros dizem a seu respeito. O autor ainda acrescenta que a personagem revela aspectos de si mesma de três modos: em um monólogo, a um confidente ou diretamente à plateia em um aparte. Stanislavski (2004b, p.52) também observa que as circunstâncias interiores de uma personagem estão escondidas nas circunstâncias exteriores de sua vida, ou seja, "nos fatos da peça". Isso ocorre porque as circunstâncias internas e externas em uma obra dramática estão entrelaçadas e é difícil avaliá-las separadamente. Essas afirmações, tanto de Prado quanto de Stanislavski, certamente são válidas para a investigação do libreto de ópera, mas devem sempre ser observadas em conjunto com as funções dramáticas que a música exerce.

Primeiramente, observemos que os enredos das óperas "não se estabelecem no vácuo."[21] Cada ópera narra uma história que se desenvolve sobre o pano de fundo de uma sociedade. Dessa forma, os "valores, sistemas de crenças, economia, negócios, políticas,

21 *"are not set in vacuum"*.

viagens etc. tudo afeta e às vezes incita o drama"[22] (Lucca, 2007, p.100). *Tempo* e *espaço* são os fatores básicos que fundamentam a realidade dos seres humanos; assim, primeiramente o artista deve ter um claro entendimento de *quando* e *onde* a personagem se encontra a fim de reconstituir imaginativamente suas circunstâncias (ibidem, p.98). Essas duas informações contextualizam a ação e os conflitos, por isso o cantor precisa não somente identificar esses dados, mas também conhecer o conjunto de todas as informações implícitas que os seguem. Para auxiliar na busca dessas informações objetivamente, Lucca (ibidem, p.100) propõe algumas perguntas a serem respondidas com uma pesquisa minuciosa sobre a sociedade em que o enredo é estabelecido:

– O que essa sociedade valoriza?
– No que eles acreditam?
– Qual é o sistema econômico deles?
– Quem tem o poder formal?
– Como é este poder?
– Quem tem o poder informal?
– A personagem sente-se segura?
– O que temem perder?
– Quais são as diferentes classes dessa sociedade?
– Que caminhos são aceitáveis para mover-se para adiante?
– Quais são os símbolos de *status*?
– Qual é a visão de mundo que eles têm?
– Qual é a forma de religião ou espiritualidade que eles têm?[23]

22 *"Values, belief systems, economy, trade, politics, travel, etc. all affect and sometimes incite the drama".*

23 *"What does this society value?*
What do they believe?
What is their economic system?
Who has the formal power?
What form does this power take?
Who has informal power?
Do the characters feel safe?

A descrição dessas respostas elaboraria aquilo que pudesse ser o *contexto* da trama. Contudo, cada personagem possui também um passado que a contextualiza individualmente em relação aos seus valores morais, éticos, culturais e sociais, pois foram adquiridos na época e local em que a personagem viveu e cresceu até encontrar-se na situação presente do enredo. Portanto, a investigação do contexto passado de uma personagem também se faz necessária para compreendê-la em seu íntimo, pois o contexto condiciona de um modo geral seus objetivos, suas motivações e seu modo de agir.

Lucca (ibidem, p.131) comenta que os elementos do passado, as histórias anteriores àquela relatada no enredo, são muitas vezes o que faz a confrontação tornar-se inteligível. Obviamente, isso ocorre porque muitos conflitos acontecem em virtude do choque entre valores e visão de mundo, como é o caso de Pinkerton e Cio-cio-san da ópera *Madama Butterfly* de Puccini, e de Carmen e Don José da ópera *Carmen* de Bizet. Essas histórias passadas em alguns casos são relatadas no interior da própria obra ou estão implícitas mediante a presença de algumas informações; em outros casos ainda podem ser encontradas no material da fonte inspiradora. Contudo, é a imaginação do artista que reconstituirá virtualmente essas informações e fabricará os detalhes necessários para que a impressão desse passado seja nítida e vívida. Quando não há nenhum indício do passado da personagem (e isso ocorre muito com aquelas que são coadjuvantes) é preciso o cantor criar por completo uma história apropriada a fim de contextualizar suas circunstâncias interiores.

Igualmente devem ser consideradas aquelas circunstâncias que mudam no decorrer das cenas, pois podem desviar alguns objetivos e condicionar as ações das personagens. Portanto, "a busca pelas circunstâncias passadas e imediatas tem de ser feita não apenas para

---

What loss do they fear?
What are the different classes of this society?
What are acceptable ways to move ahead?
What are symbols of status?
What is their view of the world?
What is their form of religion or spirituality?

o início da peça", mas para a vida da personagem "durante e *entre* cada ato e cada cena" (Hagen, 2007, p.213). Ocorre que as ações de uma personagem ultrapassam os limites daquilo que se passa no palco. Assim, é preciso identificar ou definir o que acontece nos momentos em que a personagem está fora de cena. Segundo Ryngaert (1996, p.40), "a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco", assim como se deve "encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está em cena".[24]

O estabelecimento dessas informações deve fornecer motivações suficientes para a personagem entrar e sair de cena sem perder energia, bem como para que o artista possa fornecer pistas sutis em sua representação para o espectador imaginar o que a personagem estaria fazendo enquanto está ausente. Por exemplo, em uma observação de Lucca (2007, p.126): onde estaria Gaston antes de interromper o dueto de Violetta e Alfredo em *La traviata*? Porque ele entrou naquele recinto? Aonde ele queria ir? Estava buscando um lugar para ficar a sós com alguém ou estava procurando Violetta ou Alfredo?[25]

A respeito disso, Hagen (2007, p.131-3) aconselha o artista a concentrar-se em três passos essenciais de preparação para lidar com "o choque de água fria do primeiro contato com a plateia" antes de cada entrada em cena. Seriam eles as repostas estabelecidas como sua personagem para as questões: "o que *acabei de* fazer?

24 As informações referentes à saída e à entrada das personagens em cena – *por que*, *para onde*, *o que faz* e em *quanto tempo* – são facilmente encontradas no texto. Contudo, quando essas indicações não existem de modo explícito na obra, deve-se procurar por indícios que possam ser desenvolvidos baseando-se nas leis da verossimilhança, ou seja, naquilo que coerentemente poderia ter ocorrido.

25 Goldovski (1968, p.182-5) também aborda a questão afirmando que a vida da personagem se divide em dois momentos: os *visíveis* e os *ocultos* à plateia. O autor sugere ao cantor ou diretor de cena criar o que estaria se passando com a personagem quando se encontra fora de cena momentos antes de sua entrada e cita alguns exemplos para alguns trechos que antecedem a entrada da personagem Rosina na ópera *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

O que vou fazer exatamente *agora*? Qual é a primeira coisa que quero?". Isso permitiria ao artista entrar *na* vida de sua personagem antes de sua entrada, "*a partir de* um passado, como se fosse pela primeira vez, com total envolvimento [...][da] personagem, com propósito, no foco. Em outras palavras, [...] estar *dentro* não *sobre*" as circunstâncias da personagem. A autora comenta:

> Jamais vou esquecer a magia criada pela primeira entrada de Laurette Taylor em *Outward Bound*. Ela entrava no palco *de costas*, subindo na alta soleira do convés para o salão do navio, ainda inclinando a cabeça e acenando adeus a um passageiro imaginário no convés externo. Uma vez no salão, ela se virava para as pessoas no palco e reconhecia o filho com um pungente "Ohhh!". Essa entrada realmente veio do passado para o presente com um futuro! (ibidem, p.139)

Outro fator a ser considerado é a passagem do tempo durante e entre as cenas, o tempo sob o ponto de vista quantitativo. O fluxo do tempo é algo "embutido em nosso biorritmo. O ciclo dos dias, meses e estações nos afeta física e psicologicamente"[26] (Lucca, 2007, p.101). Do mesmo modo, a quantidade de tempo que se tem para fazer uma tarefa ou para alcançar um objetivo é uma força que influencia as ações e o modo como são executadas: "o *tempo* é uma influência ativa até mesmo nas menores tarefas diárias. Como o conflito está na raiz do drama (cômico ou trágico), o dramaturgo sempre nos brinda com pressões temporais, e devemos aprender a fazer uso preciso delas" (Hagen, 2007, p.214).

As informações referentes ao tempo também recaem sobre a idade da personagem. Essa informação específica influencia não somente fatores físicos e psicológicos dessa personagem, mas também a relação que é estabelecida com as outras personagens.

---

26 *"[...] is built into our biorhythms. The cycling of days, months and seasons affects us physically and psychologically".*

> Obviamente a idade é uma influência poderosa na relação que você tem com os outros personagens na peça. O modo de lidar com os outros surgirá, entre outras coisas, do ajuste ao fato de você se sentir mais velho ou mais novo do que é; de eles merecerem seu respeito ou estarem abaixo de seu interesse; de deverem ser mimados porque são mais jovens ou mais velhos; de poderem ser rejeitados porque são mais jovens ou mais velhos. As relativas diferenças de idade devem criar elementos específicos na ação. (ibidem, p.231-2)

Segundo Hagen (ibidem, p.232), os ajustes de idade de uma personagem devem manter-se em concordância com seu trabalho, seus amores, vínculos e anseios. Como exemplo disso, tomemos a relação de idade que existiria entre as irmãs Fiordiligi e Dorabella da ópera *Così fan tutte* de Mozart. Não há uma única informação que explicite qual irmã é a mais velha. Contudo, o fato de ser Dorabella quem convence a irmã a flertar com os novos visitantes apenas por divertimento e também o de ser a primeira e a menos resistente a trair seu noivo demonstram que esta personagem possui um senso de responsabilidade e maturidade menor que o da outra irmã. Junto a isso, ainda é possível observar que a música das árias de Fiordiligi tem um caráter mais sério em comparação à música das árias da irmã. Por tudo isso, a opção de Dorabella ser a irmã mais nova seria provavelmente a mais coerente.

As relações existentes entre as personagens são sempre estabelecidas sobre vários aspectos: os mais comuns são os vínculos de família, de amizade ou amor, de rivalidades, vínculos profissionais e de *status* ou condição social. O relacionamento das personagens e o contraste entre suas particulares circunstâncias também fundamentam e contextualizam os conflitos entre elas, pois observamos que a relação de dominação seria talvez a perspectiva mais ampla e geral da relação que se estabelece entre os indivíduos.[27]

---

27 Lucca (2007, p.57) comenta que muitas comédias são fundamentadas no contraste entre diferentes *status*, entre o respeito que uma personagem pensa que merece e no respeito que outras personagens mostram a ela.

Como Hagen (ibidem, p.222-3) ressalta, "em quase todas as relações humanas – ou pelo menos em certos aspectos de uma relação –, uma pessoa domina e a outra se submete; uma pessoa guia e a outra segue". Identificando isso, é possível perguntar então em quais áreas específicas a personagem domina ou é dominada por outra: No amor? No trabalho? Na vida pública? Na vida familiar? Em todas elas? Para identificar a relação entre as personagens, eis o que a autora sugere:

> Para começar, defina suas relações em termos amplos. Eu o amo. E a odeio. Somos próximos como irmãos. Ele é como um pai. Competimos como rivais invejosos. É uma relação de envolvimento ou indiferença? Você o admira ou o despreza? Em que aspectos? Você tem medo dela, ou ela de você? Em que aspecto? A relação – seja ela de competição, amor, hostilidade, manobras ou negociações para obter vantagem e posição – é declarada e aberta ou oculta e subconsciente? É uma relação de pretensa intimidade com desconfianças secretas? E sempre pergunte se ela é *recíproca* ou se vocês estão em *polos opostos*. (ibidem, p.223)

As relações básicas entre as personagens fundamentam-se tanto nas circunstâncias da própria relação quanto nas necessidades particulares de cada personagem. Igualmente esses dois fatores são baseados nas responsabilidades e obrigações que a personagem possui e na sua disposição ou indisposição para cumpri-las (ibidem, p.223).

Ryngaert (1996, p.110-3) também aponta que os diálogos das personagens revelam muitas informações sobre a relação existente entre elas se a cada fala perguntarmos basicamente: "quem fala, a quem e por quê?".[28] Uma investigação sobre a fala das personagens

28 Isso se aplica também aos monólogos, pois como aponta Ryngaert (1996, p.102), baseado em *Lire le Théâtre* (1977) de Anne Ubersfeld, "um monólogo pode ser analisado como um diálogo consigo mesmo, mas também com o Céu, com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público", visto que toda fala busca seu destinatário "na medida em que o ator define seus apoios de representação".

significa "saber por que a personagem se autoriza a falar como fala, lembrando-nos que o silêncio é a norma e que nenhuma fala é espontânea". O autor especifica que qualquer diálogo se apoia em leis tácitas que regulam as relações verbais entre os indivíduos. Essas regras e "o modo como são respeitadas ou infringidas, informam-nos sobre as relações que se estabelecem entre os sujeitos falantes. Toda conversação pode, então, ser analisada como um texto num contexto".

O contexto é o "conhecimento mútuo que os indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação". Por exemplo, o simples fato de alguém fazer uma pergunta denota um poder que esta pessoa se atribui em manifestar-se e em receber uma resposta. "Conforme o contexto, a pergunta 'O que você fez ontem à noite?' pode ser compreendida como simples curiosidade amistosa ou como começo de um verdadeiro interrogatório, na medida em que o enunciador penetra na intimidade daquele a quem se dirige" (ibidem, p.106-7). Assim, outras informações ainda poderiam ser encontradas por uma investigação mais acirrada das falas, por exemplo, se perguntarmos: O código social estabelecido entre as personagens no diálogo é ou não respeitado? A fala segue em um sentido que é esperado ou, ao contrário, rompe com o código previsível? Que tipo de relação permite às personagens falarem-se como falam? (ibidem, p.113).

As ações e impulsos interiores

Segundo Stanislavski (2004b, p.69-70), a ação cênica não significa "andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores".[29] Toda ação executada no

29 "O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior" (Stanislavski, 2004b, p.66).

palco implica um "movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a forma física". Dessa maneira, quando a ação exterior em cena não é "inspirada, justificada, convocada pela ação interior" é sinônimo de inação. Igualmente, um artista em cena que esteja embebido em suas emoções não pode carecer de atividade interior; caso contrário, por mais sincera que seja a emoção, ela permanecerá dentro do artista, ou seja, não atingirá a plateia.

De um modo geral, podemos perceber que as ações de qualquer ser humano "são governadas, mais do que qualquer outra coisa, pelo que *querem*, consciente ou subconscientemente" (Hagen, 2007, p.233). Assim, as necessidades e os objetivos de uma personagem estão entre as circunstâncias mais importantes a serem investigadas e definidas, pois são eles que impulsionam a personagem à ação. Stanislavski (1976, p.283-4) afirma que a qualidade e resistência do estado interior de criação de um artista variam "na razão direta da grandeza e significação" dos objetivos que ele traça para sua personagem. Se o artista estabelece um objetivo definido e nitidamente delineado, logo adquire um estado interior adequado e firme. "Se, por outro lado, o objetivo for indefinido, vago, o estado interior será provavelmente frágil."

Os objetivos de uma personagem podem ser divididos em três tipos:

- *Objetivo geral*:[30] é aquilo que a personagem persegue por toda a ópera, fornecendo a motivação base para todas as cenas, conduzindo-a durante a peça inteira e levando-a ao desfecho final. Este objetivo enfatiza o desenvolvimento que a personagem sofre ao longo do enredo, e apoia e sustenta tudo que a

30 Ostwald (2005, p.104-10) chama este objetivo geral da personagem de superobjetivo. No entanto, o termo foi mudado para não confundir com o termo "superobjetivo da trama" utilizado por Stanislavski, que não se refere aos objetivos das personagens, mas sim aos da obra. A este objetivo geral da personagem Stanislavski chama de "linha direta de ação". Trata-se basicamente de conceitos semelhantes com terminologias distintas.

personagem canta e faz no palco.[31] Segundo Stanislavski (ibidem, p.312), o objetivo geral da personagem significa uma *linha direta de ação* que atravessa a peça inteira e que conduz todas as ações e objetivos menores da personagem, direcionando e influenciando o artista subconscientemente em tudo que faz a serviço do *superobjetivo da trama*. Exatamente por ser a meta fundamental da personagem, este tipo de objetivo clarifica a relação que ela possui com o tema principal. Uma maneira útil de elaborar o objetivo geral para a personagem que se interpreta é utilizando a seguinte frase: Eu, nome da personagem, quero (preciso, devo, necessito), seguido de um verbo no infinitivo e um curto objeto.[32] Ostwald (2005, p.104) ressalta que esta forma força o cantor "a ser conciso, a imaginar-se na situação de sua personagem e a pensar em termos de ações".[33]

- *Objetivos menores*: Toda personagem persegue seu objetivo geral por uma série de outros objetivos, de metas que são estabelecidas cena por cena, momento a momento. A elaboração dos objetivos menores está intimamente ligada à função de cada cena em relação à totalidade da obra, e assim, uma maneira útil de iniciar esta elaboração seria especular sobre

---

31 Parte-se do princípio que todas as personagens de uma ópera possuem um objetivo geral, mesmo as coadjuvantes e até mesmo as personagens do coro. Também Ostwald (2005, p.107) alerta que uma personagem nunca mudará seu respectivo objetivo geral durante a ópera. Portanto, quando uma personagem parece ter dois objetivos gerais, o cantor deve analisar mais profundamente a obra e encontrar um único que sirva de base para ambos.

32 Tanto para a definição do tema principal da obra quanto para qualquer objetivo das personagens, Stanislavski (1976, p.286) aponta ser fundamental serem elaborados partindo de um verbo, pois este daria "ímpeto à ação". Segundo o autor, o "substantivo evoca um conceito intelectual de um estado de espírito, uma forma, um fenômeno, mas só pode definir o que é apresentado por uma imagem, sem indicar movimento ou ação". Igualmente, o verbo *ser*, por equivaler a um verbo "estático", também não contém "a semente ativa necessária" para definir um objetivo (ibidem, p.148).

33 *"to be concise, to imagine yourself in your character's situation, and to think in terms of actions".*

a cena perguntando: "*Por que* esta cena tem que vir neste ponto da peça?" ou "*Como* esta cena ilustra o tema?" (ibidem, p.114). Essas perguntas inclusive auxiliariam na identificação de informações relevantes sobre os objetivos gerais da personagem e sobre o tema principal, caso o artista ainda não tenha identificado alguma hipótese. Outra maneira de estabelecer os objetivos menores para cada cena é pela pergunta: "O que minha personagem está tentando alcançar nesta cena e quais as táticas que está usando para conseguir sua meta?" Ou ainda, se o cantor já tiver estabelecido o objetivo geral: "Como minha personagem persegue seu objetivo geral nesta cena?". Neste último caso a estrutura da resposta seria: Eu, nome da personagem, estou trabalhando para conseguir (objetivo geral) por meio de (objetivo menor) (ibidem, p.112).[34] Juntamente a isso, o cantor pode aumentar o seu envolvimento com os seus objetivos criando uma motivação para eles com um convincente *porquê* (ibidem, p.120).

– *Objetivos pontuais*:[35] Os objetivos menores estabelecidos para cada cena ainda podem ser subdivididos em *objetivos pontuais* que delineiam a estratégia de ação da personagem. Esses objetivos pontuais esclarecem a relação que cada ação executada pela personagem no palco tem com o objetivo estabelecido para a cena, justificam as específicas ações necessárias para

34 Como salienta Ostwald (2005, p.112-3), a personagem deve ter um objetivo para cada cena em que estiver presente, mesmo que ela não cante. O autor relaciona ainda outras perguntas que podem ajudar na elaboração dos objetivos menores: "*Como* minhas ações e reações se relacionam com o tema? *O que* eu faço, ação por ação, reação por reação, durante a cena? (fazer uma lista) *O que* eu quero dos outros personagens em cena? *O que* eu preciso na cena? *O que* eu estou tentando alcançar na cena? *O que* a música sugere sobre meus sentimentos quando eu canto meu texto e faço minhas ações? *Que* necessidade ou meta única deve motivar todo meu comportamento em cena?"

35 Também chamados de "batidas de cena" ou *acting beats*. Hagen (2007, p.235) justifica que esse termo tem a conotação de dividir a cena em breves seções que estariam ligadas a algo em seus dois extremos, ou seja, "com alguma coisa que aconteceu e outra ainda por vir".

> a concretização deste objetivo. Assim, o cantor deve perguntar-se de que maneira ou por meio do que a personagem tenta atingir seu objetivo naquele momento. Ostwald (ibidem, p.120-1) recomenda que, para isso, primeiramente, se divida a cena nas principais ações que a compõem, e depois se pergunte como essas ações estão relacionadas com o objetivo estabelecido. Como demonstra Lucca (2007, p.37), a estrutura musical auxilia na divisão da cena em objetivos pontuais, pois cada mudança dramática ou nova informação musical implicaria um novo miniobjetivo. Dessa maneira, a divisão serviria para manter a ação dramática movendo-se sempre para a frente mesmo quando se tem melodia e letra repetida, como é o caso das árias ou canções estróficas.[36]

Hagen (2007, p.237-8) ressalta que às vezes na elaboração dos objetivos das personagens surge uma confusão entre o que a personagem *deve* fazer e o que ela *quer* fazer. "Não confunda obrigação com desejo. Ações que surgem quando *devo* limpar a casa são totalmente diferentes daquelas de quando *quero* limpá-la". A definição dos objetivos é feita partindo das carências, necessidades, desejos da personagem, pois o que a personagem *deve* fazer pode ser o obstáculo ao que ela *quer* fazer.

Todavia, a identificação e elaboração daquilo que se opõe aos objetivos da personagem também faz parte determinante do processo de interpretação. Mais especificamente, Stanislavski (2004b, p.102) salienta que "a vida é um *esforço* sem trégua: ou vencemos ou somos derrotados". Por isso, lado a lado com a ação direta de uma personagem haverá sempre "uma série de *ações diretas opostas* por parte de outras personagens, outras circunstâncias. O entrechoque

36 Lucca (2007, p.134) salienta que é possível dividir qualquer cena em largas ou pequenas divisões e exemplifica como poderia ser feita uma larga divisão da ária 'Quando m'en vo' da personagem Musetta da ópera *La bohème* de Puccini. Segundo a autora, esta ária poderia ser dividida em três ideias distintas: "1. as pessoas me olham, 2. o desejo delas me faz feliz, 3. você me quer" (Lucca, 2007, p.139-40).

e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática".[37] Ainda, Hagen (2007, p.240) acrescenta que se a personagem sabe o que quer e pode atingir seus "desejos prontamente, sem nenhum problema, não existe drama".

Assim, para o objetivo geral da personagem, bem como para aqueles estabelecidos para cada cena e divisão da cena, o artista deve perguntar-se: "O que está no caminho daquilo que desejo? Quem está contra mim? O que está contra mim?". A autora também salienta que os obstáculos podem surgir em todos os aspectos, opondo-se tanto aos objetivos mais amplos quanto àqueles mais imediatos referentes às ações cotidianas. Junto a isso, as necessidades sempre se fortalecem quando existe um desejo de superar esses obstáculos, pois aquilo "que é difícil obter é mais desejado que algo prontamente disponível". Por isso, a autora diz que sempre que possível o artista deve incluir ou criar um obstáculo para suas ações: isso enriqueceria sua atuação (ibidem, p.240-3).

O subtexto e os *diálogos internos*

O subtexto é a verdadeira intenção das falas ou também o pensamento que ocorre simultaneamente à expressão do conteúdo verbal, podendo corresponder ou não àquilo que está sendo dito literalmente. Já os *diálogos internos* são os pensamentos da personagem acionados pelo que elas escutam, veem, sentem ou refletem. Ambos são impulsos interiores que condicionam as ações no palco, estabelecidos agora de modo muito mais específico e minucioso como resultado ativo de todos os objetivos que foram estabelecidos.

---

37 Em outro livro desse mesmo autor, *A preparação do ator* (1976, p.291-2), lemos que "toda *ação* encontra uma *reação* que, por sua vez, intensifica a primeira. Em toda peça, ao lado da ação principal, encontramos, opondo-se ela, a sua contra-ação. Isto é bom, pois o resultado inevitável é mais ação. Precisamos desse choque de propósitos bem como de todos os problemas a resolver que deles decorrem. Causam atividade, que é a base da nossa arte".

Segundo Pavis (2007, p.368), subtexto é

> Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela *encenação* e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa *recepção* do espetáculo.
>
> Esta noção foi proposta por Stanislavski (1963, 1966), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significante entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime a sua personagem durante a atuação.

Ostwald (2005, p.128) também comenta que qualquer pessoa quando fala comunica-se simultaneamente em um nível literal e um emocional. No palco, chama-se o nível literal de *texto* e o nível emocional de *subtexto*. Assim, a fim de elaborar o subtexto para cada fala da personagem, deve-se partir do princípio de que seus discursos não são evidenciados somente pelo sentido literal das palavras. Os verdadeiros discursos das personagens estão muitas vezes implícitos e os seus destinatários nem sempre estão claramente definidos e, além disso, as personagens estão constantemente mentindo.[38] Identificar ou decidir se uma personagem está ou não mentindo é de extrema importância para a elaboração do subtexto, pois este afetará a representação de um modo geral. Como Lucca (2007, p.71) explica, "existe uma energia, som e comportamento diferentes se alguém está *mentindo*".[39] A autora complementa que no caso específico da comédia, a audiência presencia o jogo da mentira o tempo inteiro. O público diverte-se ao ver a personagem empenhada em realizar seus objetivos, desesperando-

38 A mentira ocorre com muita frequência na ópera: "Violetta mente para Alfredo, o Doutor mente para Violetta, Rodolfo mente para Marcello, e todo mundo mente para todo mundo em *Le nozze di Figaro*" (Lucca, 2007, p.71).

39 "*There is a different energy, sound, and behavior if one is* lying".

-se em suas travessuras, amedrontando-se pela possibilidade de ser descoberta e ainda assim mantendo o ar de esperteza.

Na vida cotidiana, percebemos o subtexto das frases ditas por meio das inflexões e entonações na fala de qualquer pessoa, bem como pela sua linguagem corporal. Na ópera, a entonação e o ritmo das falas já estão estabelecidos, e quando somados ao texto, aos elementos cênicos e a todas as circunstâncias da personagem sugerem inúmeras oportunidades de dedução do que de fato a personagem quer comunicar. Uma vez selecionado e definido, o subtexto impulsiona e molda a melodia vocal, tornando-se uma das principais fontes de expressividade para a *performance* musical do cantor, pois permite que a voz seja inconscientemente afetada em termos de timbre, cor, dinâmica, respiração, ritmo e acentuação.

Stanislavski (2004a, p.214) alerta que o motivo pelo qual muitos artistas esparramam "os acentos com liberdade excessiva" ou economizam-nos com avareza em suas falas é o fato de não terem "uma ideia bem clara daquilo que estava por trás das suas palavras, o subtexto". Pensa-se aqui que seria pelo mesmo motivo que na melodia vocal muitos cantores cometem o equívoco igual, tentando construir uma forma para a *performance* musical sem antes explorar o conteúdo para a devida associação.

Pelo fato de o subtexto estar imbricado com a música, o cantor deverá conhecer profundamente os aspectos estilísticos do compositor na sua elaboração, deve observar onde o compositor repete padrões, quando os relaciona com frequência a certos sentimentos, palavras ou situações dramáticas. Igualmente, antes de desenvolver qualquer subtexto é preciso entender o texto de modo literal – a sua tradução palavra por palavra se estiver em idioma estrangeiro – bem como todas as circunstâncias que envolvem a personagem. Considerando tudo isso, o cantor então deve perguntar-se: "O que realmente eu, como minha personagem, quero dizer com isso?" É necessário que o subtexto seja curto, resumido e coloquial. Expressões exclamativas e interjeições como "Arggg!" ou "Ai, ai!!", "fantástico!!!", "de modo algum!!!" são muito bem-vindas (Ostwald, 2005, p.129-31). Ainda esclarecendo melhor a utilização do

subtexto, seguem-se vários exemplos de subtextos para a frase "eu te amo":[40]

> *Eu* também *te amo!*
> Eu tenho certeza que *eu te amo!*
> *Eu* não estou certo se ainda *te amo*!
> *Eu* quero crer que *te amo!*
> Definitivamente *eu te amo!*
> Será que *eu te amo?*

Entre tantas outras intenções que poderiam ser associadas a essa frase, todas essas alternativas alterariam sutilmente a entonação, a ênfase de cada uma das três palavras, bem como o foco e a expressão do olhar e toda a linguagem corporal.[41] Ostwald (ibidem, p.131) adverte o cantor a nunca substituir a elaboração de um interessante subtexto em primeira pessoa por indicações cênicas como *sarcasticamente* ou *docemente*, pois essas indicações vêm de fora da personagem e não de dentro dela como viriam os subtextos. Se isso ocorrer o cantor estará eliminando uma série de nuances que apareceriam se ele utilizasse, em vez das indicações anteriores, subtextos como "você me paga!" para a indicação *sarcasticamente* ou "que lindo!" para *docemente*.

40 Ver também em Goldovski (1968) exemplos da elaboração do conteúdo subtextual para as àrias "Una voce poço fa" da personagem Rosina da ópera *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (p.186-7), "Ella mi fu rapita" da personagem Felipe II da ópera *Don Carlo* de Verdi (p.204-5) e "Madamina! Il catalogo è questo" da personagem Leporello da ópera *Don Giovanni* de Mozart (p.221-4).

41 Também seções de coloraturas, cadências e vocalizes, que não possuem palavras, devem ser explorados como tendo subtextos. Assim, se o cantor agregar subtexto a esses trechos unicamente vocalizados, ele além de atribuir um significado dramático, fará que a sua execução se torne mais desperta, pois estará imbuída de impulso interior para a ação. Igualmente, como Lucca (2007, p.84) salienta, na cena da ópera *Die Zauberflöte* de Mozart, em que Papageno geme sua linha vocal por ter sua boca cerrada pelas três damas com um cadeado, a cena se torna mais interessante se o cantor que interpreta Papageno sabe exatamente o que a personagem está querendo dizer.

A esse respeito, Hagen (2007, p.247) também previne que tentar reproduzir as indicações das rubricas referentes ao modo como as ações devem ser executadas – tais como alegremente, com ardor, furiosamente – é uma das maiores armadilhas. A autora adverte que o estado de humor é o resultado da soma total das ações de uma personagem, e todo esforço para tentar "entrar nesse estado" ou representá-lo "só pode acabar em pieguice!". Assim, quando o artista depara com esse tipo de indicação – e em uma partitura de ópera são inúmeras essas indicações pelo fato de as ações estarem condicionadas aos elementos musicais – deve traduzi-la para um impulso interior. Primeiramente se deve perguntar: Por que a personagem se expressaria nessas palavras ou com essas ações e do modo indicado? Partindo da resposta, deve-se elaborar subtextos ou pensamentos que possam condicionar as ações a serem executadas da maneira requerida. Ao concentrar-se nisso, o artista estaria pondo sua atenção no impulso interior da ação, e não no modo de sua execução, possibilitando assim manter-se leal à indicação da rubrica sem comprometer sua credibilidade cênica.

Os *diálogos internos* também devem ser elaborados para preencher os aspectos interiores da personagem durante as ações executadas em cena nos momentos que não há falas. Segundo Lucca (2007, p.73), na vida real a mente nunca para de funcionar, as pessoas estão sempre pensando a respeito daquilo que observam, ouvem ou sentem; não existem momentos neutros. Portanto, na vida fictícia do palco, o mesmo deve acontecer.

Ostwald (2005, p.64) ressalta que a construção dos pensamentos das personagens também auxilia na memorização da peça e estabelece um excelente subsídio para os momentos em que o cantor perde a concentração por esquecimento do texto, pois fornece alicerces para que ele consiga improvisar algo apropriado até retomar o curso do trecho sem corte no fluxo de sua atuação.[42] Assim, o

42 Na intenção de fornecer ao cantor um dispositivo eficiente para a memorização do exato momento de entrada das suas frases vocais em árias, duetos e conjuntos, Goldovski (1968, p.235-44) aconselha-o a encaixar um texto

autor (ibidem, p.131) recomenda que para a elaboração dos diálogos internos, o cantor deve partir do princípio que todo trecho musical que vem antes, durante e depois de cada frase que canta retrata algo sobre os pensamentos e emoções de sua personagem. Com essa postura, o cantor consegue relacionar a sua escuta musical à elaboração de pensamentos que podem ser tanto expressões verbais quanto imagens.

A importância de estabelecer os pensamentos de uma personagem recai também, e com maior importância, sobre as cenas nas quais elas se comunicam entre si, pois todo indivíduo reage com um impulso interior a todo conteúdo informativo que recebe pelos seus sentidos. Os pensamentos que brotam como réplicas internas estão sobre o mesmo princípio de *causa* e *efeito* de qualquer ação executada em cena,[43] exigindo um *timing* preciso entre a escuta, o impulso interior e a reação. Goldovski (1968, p.25) comenta sobre a necessidade de encontrar esse *timing* ideal:

> O problema do *timing* realmente consiste em duas questões separadas: em qual momento um complexo pensamento-sentimento-ação particular inicia, e em que velocidade cresce ou se desenvolve? O cantor deve estar consciente do instante no qual

---

elaborado por ele mesmo à melodia do trecho instrumental que antecede sua entrada. Assim o trecho instrumental seria cantado mentalmente no ritmo e melodia do trecho instrumental, como um pensamento da personagem. Isto evitaria o cantor distrair-se cenicamente para contar os tempos ou compassos antes de sua entrada e facilitaria manter precisa a afinação da primeira nota da entrada do trecho vocal. Contudo, como aponta Hagen (2007, p.93), nosso pensamento "se move com tamanha rapidez que qualquer tentativa de desacelerá-lo é imprecisa e com certeza produz conduta errônea no palco". Por isso, este dispositivo de Goldovski deve ser usado com cuidado para não enrijecer a atuação, pois a formalização do pensamento pode afastar o cantor da credibilidade cênica. Aconselha-se a sua utilização somente para as frases instrumentais que antecedem imediatamente a entrada vocal ou para trechos curtos entre frases vocais.

43 Segundo Hagen (2007, p.250), toda atuação cênica baseia-se no princípio de "causa e efeito, receber e fazer algo a respeito do que você recebeu em resposta a uma suposição ou a um estímulo imaginário".

> uma nova ideia é despertada nele e do tempo em que esta ideia e as ações fluem para seu desdobramento.[44]

Nossa escuta está sempre condicionada às circunstâncias da situação, por isso, como afirma Hagen (2007, p.90-1), não basta concentrar-se em ouvir cada palavra. As palavras são enviadas com conteúdo de maneira ativa e a escuta do conteúdo não se baseia somente na intenção de quem fala (subtexto), mas também na expectativa e ponto de vista de quem recebe. Juntamente a isso, observa-se que também se ouve com os olhos, pois "nossos olhos, assim como os ouvidos, avaliam e interpretam. Interpretamos o conteúdo e a intenção a partir da expressão ou do movimento que a ação conferiu às palavras". Assim, uma expressão como "'Que conversa fiada!' dita de maneira agressiva com sorriso pretensioso pode me enfurecer. As mesmas palavras ditas com uma risada e um tapinha nas costas podem provocar em mim um acesso de riso, dependendo de quem fez o quê para mim".

Lucca (2007, p.81) também aborda a questão do *timing* da escuta:

> Se você está em uma conversa com outra pessoa, e essa pessoa está falando, quando você pega primeiramente a ideia para a próxima coisa que você diz? Você provavelmente não espera até a pessoa acabar totalmente de falar para então buscar por uma ideia ou resposta. Você estará provavelmente pensando sobre o que dirá a seguir enquanto o outro está falando, especialmente, se for algo no qual ambos estão muito envolvidos.[45]

---

44 *"The problem of timing really consists of two separate questions: at what moment does a particular thought-feeling-action complex begin, and at what speed does it grow and develop? The singer must be made aware of the instant a new idea strikes him and of the tempo at which it and the actions flowing from it unfold".*

45 *"If you are in a conversation with another person, and that person is now speaking, when do you first get the idea for the next thing you say? You probably are not waiting until that person totally finishes speaking and then searching for a responsive idea. You are probably thinking about what you are going to say next while he is speaking. Especially, if it is something you are both very emotionally involved in".*

Como exemplo do estabelecimento do *timing* da escuta e impulso interior, tomemos a cena entre Germont e Violetta no ato II de *La traviata*.[46] Quando Germont termina de descrever quanto o relacionamento de Alfredo com Violetta está prejudicando a proposta de casamento de sua jovem filha, Violetta diz: "*Ah, compreendo; dovrò per alcun tempo da Alfredo allontanarmi; doloroso fora per me pur*".[47] Contudo, a reação de Germont não vem ao término da frase. Germont dá-se conta do equívoco de Violetta quando escuta a expressão *per alcun tempo* e é a partir desse momento que sua reação emocional inicia, a ponto de interrompê-la ao dizer: "*Non è cio che chiedo*".[48] Igualmente, a reação emocional de Violetta à nova informação não ocorre ao término da frase. Quando Germont fala '*Non*', Violetta já se dá conta da gravidade de sua situação. Visto isso, observemos o quão necessário é identificar a expressão que engatilha o novo pensamento em duetos, recitativos, conjuntos e em todas as cenas em que as personagem interagem.

Goldovski (1968, p.28-32), utilizando o mesmo trecho como exemplo, aconselha o cantor a escrever os pensamentos da personagem em primeira pessoa durante toda a cena e, além disso, descrever também a ação física que resultaria. Contudo, o autor ressalta que obviamente a sequência de pensamentos utilizada como exercício não pode ser executada no tempo real designado dentro da velocidade musical. Muitas vezes não é possível ajustar o fluxo de pensamentos estabelecido dentro do curto tempo designado pela música, entre o momento da escuta e a réplica da personagem. No entanto, deve-se lembrar que

> [...] esses pensamentos não são falados ou cantados com a música; eles expressam o estado mental de Violetta, seus totais sentimentos naquele momento. Podem ser necessárias muitas palavras para

46 Exemplo citado por Lucca (2007, p.81).

47 "Ah, compreendo, devo por algum tempo me afastar de Alfredo, seria doloroso para mim, mas..."

48 "Não é isso que peço".

> descrevê-los, mas esses estados explodem todo de uma vez, em uma fração de segundo [...] tudo se amontoa em uma emoção composta. A proposta principal deste exercício preparatório é saturar os *performers*, inundá-los, por assim dizer, com as preocupações de Germont e Violetta, como para não deixar lugar em suas mentes para qualquer outra ideia técnica ou pessoal.[49]

Quanto àqueles momentos nos quais a personagem se encontra em cena sozinha sem cantar – geralmente em trechos instrumentais ou corais –, também se faz necessário estudar o que poderia ser o seu *monólogo interior*. Ostwald (2005, p.131-2) aconselha o cantor a começar escutando várias vezes cada trecho musical e logo improvisar um texto para a personagem. A seguir, ele deve refinar esse monólogo observando a relação que o texto possui com o contexto da cena, e principalmente com a música que está sendo escutada. O monólogo interior deve criar uma ponte entre o estado emocional anterior e aquele que se sucederá. Igualmente, isso deve ser feito para os trechos musicais que não estiverem associados diretamente à personagem, como acontece nos trechos corais em que a personagem, apesar de estar em cena, não participa ativamente. Nesses casos, o monólogo seria elaborado a fim de contrastar a introspecção da personagem com o que acontece em cena.[50]

---

49 *"[...] these thoughts are not be spoken or sung with the music; they convey Violetta's mental state, her total feelings at this moment. It may take many words to describe them, but such states explode all at once, in a fraction of a second [...] all crowd together in one composite emotion. The main purpose of this preparatory exercise is to saturate the performers, to flood them, so to speak, with the concerns of Germont and Violetta, so as to leave no place in their minds for any other technical or personal ideas".*

50 Lucca (2007, p.73) acrescenta que o que se elaboraria para os momentos em que a personagem não participa diretamente de uma cena seria o seu ponto de vista sobre o que se passa a seu redor. Isso faz que a ação principal da cena se torne mais viva e ativa. Em cenas como o Brindisi em *La traviata*, a loucura em *Lucia de Lamermoor* ou o sonambulismo em *Macbeth* de Verdi, a reação de cada participante delas contribui para que as ações dos protagonistas ganhem mais energia.

Contudo, não há necessidade de decorar o monólogo previamente elaborado, pois, como foi apontado, isso enrijeceria a atuação e afastaria o cantor da espontaneidade decorrente da credibilidade cênica. O verdadeiro pensamento é espontâneo e não programado, é flexível em relação ao que se passa no tempo real. Por isso, a elaboração de um monólogo interior serve apenas para o cantor praticar pensar como sua personagem naquela determinada situação, relacionar a escuta musical aos impulsos interiores da personagem e estabelecer alicerces de base para o real pensamento que fluirá arbitrariamente durante a *performance*.

Nos ensaios

Os ensaios são a primeira amostra pública de todo o duro trabalho de preparação. É nesse momento que o cantor terá a chance de mostrar ao diretor de cena a sua visão da personagem e de receber ideias inspiradoras da produção (Lucca, 2007, p.152). Assim, podemos resumir o trabalho do cantor neste momento de preparação do papel em duas tarefas básicas: concretização da sua interpretação e adaptação da mesma às interpretações dos outros integrantes da montagem, principalmente dos diretores.

Todo o trabalho de pré-ensaio deverá certamente ter consequência nas ações da personagem; caso contrário de nada foi válido, pois a personagem é revelada ao público pelo que *faz* de momento a momento, e a seleção das ações deverá contar ao público sua história (Hagen, 2007, p.245). Portanto, no período de ensaios o cantor deverá experimentar concretamente e com maior concentração tudo o que foi elaborado para sua personagem, exercitando como a vida imaginária que construiu condicionará e motivará suas ações, *no que* faz e em *como* o faz. Segundo Lucca (2007, p.62), "a ciência conta-nos que apenas uma pequena parte da comunicação entre duas pessoas está nas palavras. O resto é tom de voz e linguagem corporal".[51]

51 *"science tells us that only a small part of the communication between two people is in the words. The rest is tone of voice and body language".*

Assim, tudo que foi estabelecido imaginativamente resultará agora no comportamento da personagem, e essa relação deverá ser exercitada nos ensaios, sendo constantemente adaptada às necessidades.

Juntamente a isso o cantor necessitará ajustar sua interpretação a inúmeros fatores. Primeiramente, ao conhecer de fato o cenário, figurino, iluminação, tamanho do palco,[52] etc.: esses elementos concretos substituirão a imagem virtual que estava utilizando no processo interpretativo do pré-ensaio. Assim, devendo o cantor tomar esses elementos como parte ativa da vida da personagem, qualquer aspecto de sua interpretação que necessite ser adaptado deve ser feito imediatamente.

Também é útil particularizar os objetos físicos com os quais a personagem interage. A particularização dos artefatos de cenário e figurino auxilia o artista a tomá-los como pertencentes à vida da personagem. Dessa forma, ao conhecer seu figurino o artista deve detalhá-lo de tal modo a senti-lo como sua própria roupa; observando minuciosamente seus detalhes físicos como o seu modelo, a textura, cor e peso do tecido, incluindo a sensação ao vesti-lo e adicionando detalhes psicológicos: Onde a personagem teria comprado essa roupa? Teria ganhado de alguém? Seria sua roupa preferida?[53]

Como exemplo disso, tomemos o retrato que as irmãs de *Così fan tutte* de Mozart utilizam em seu dueto "Ah guarda sorella". Dorabella, sabendo que o seu retrato de Ferrando foi um presente que ganhou do noivo há dois anos quando este a pediu em noivado, manejará o retrato de um modo invariavelmente mais especial do que se este não tivesse nenhum passado psicológico, pois ao manejá-lo estará projetando-se à lembrança daquele momento de forma

52 Como alertam Burgess e Skilbeck (2005, p.95), o *timing* ditado pela música na *performance* será afetado pelo tamanho do palco e também pelos utensílios usados na cena. Assim, as ações físicas que o cantor imaginou ou decidiu para suas cenas devem ser adaptadas a essas variantes, bem como, se necessário, suas motivações e impulsos interiores.

53 Clark (2002, p.33-4) também ressalta que o cantor, ao detalhar aspectos do cenário, conseguirá experimentar a atmosfera que este suscita. Segundo o autor: "A atmosfera de uma catedral gótica, um hospital ou um cemitério influencia qualquer um que caminha nesses espaços".

vívida por conseguir reproduzi-lo em sua mente detalhadamente sob inúmeros aspectos.

Além do conhecimento dos elementos físicos da encenação, o cantor conhece também a interpretação que os outros cantores elaboraram para suas respectivas personagens. Burgess e Skilbeck (2000, p.13) comentam que todas as escolhas interpretativas feitas pelos cantores contratados para uma montagem se afetarão entre si. Isso se deve ao fato de que todos os elementos de uma *performance* correspondem-se mutuamente de alguma maneira. Assim, aconselha-se o cantor a se permitir ser influenciado pela representação dos colegas, evitando que o jogo de viver as circunstâncias da personagem seja feito de modo individual e exclusivamente virtual. Levar em consideração a interpretação dos colegas, deduzir o subtexto de suas falas pelo modo como são ditas e pelo modo como agem e reagir espontaneamente a tudo isso são tarefas essenciais do período de ensaios. Todas as réplicas internas e os subtextos que foram estabelecidos previamente pelo cantor devem ser adaptados e alterados se o modo como o colega diz algo não lhe despertar exatamente aquilo que tinha sido elaborado.

Burgess e Skilbeck (ibidem, p.14) ainda ressaltam que uma das maiores críticas que a ópera sofre, principalmente vinda da comparação com o teatro falado, é que os trabalhos e produções são "superficiais". A superficialidade aparece quando cantores, figurinistas e cenógrafos entre outros técnicos de uma montagem e principalmente os diretores – maestro e encenador – não tomam para si a responsabilidade da inter-relação que deve existir entre todos os elementos de uma produção, pensam em suas funções como elementos separados. Ao contrário, uma produção na qual diferentes elementos estão constantemente se comunicando na mesma frequência oferece solidez e unidade ao espetáculo e, consequentemente, uma maior comunicação com o público.[54]

---

54 Essa superficialidade ocorre também pelo curto tempo de ensaio das produções de ópera. Sendo assim, cada minuto deve ser muito bem aproveitado, buscando sempre estar atento a como seria possível contribuir para construir a inter-relação entre todos os elementos da produção.

Por esse motivo, a função dos diretores do espetáculo é tão importante. São eles que direcionam as interpretações dos diferentes aspectos de uma montagem para uma única interpretação da obra. Ao longo da história, Peixoto (1986, p.29) menciona que houve "três etapas de poder ditatorial no espetáculo lírico: a princípio dos cantores, depois dos regentes, agora dos encenadores". Em todas as épocas muitos foram aqueles que abusaram de suas funções em uma atitude autoritária. "Hoje, salvo episódios particulares, a questão parece encerrada com um triunfo sem dúvida sensível: a democratização interna da produção e da concepção do espetáculo, concebido como um esforço coletivo de reflexão e discussão aberta" liderado pelo encenador. Contudo, isso não implicaria a diminuição da função, das tarefas ou do significado da atitude criativa deste último.

O cantor faz parte de um time que possui como objetivo levar uma obra ao palco. Até o momento de ser contratado para uma montagem, ele é o capitão de um time que inclui professor de canto, correpetidor e professor de teatro entre outros profissionais. Todavia, em uma montagem de ópera as decisões finais e as regras do jogo são ditadas pelos seus diretores, sendo o cantor um jogador ativo. Existem inúmeros tipos de diretores de cena. Em um extremo estariam aqueles que ditam absolutamente todo e qualquer movimento que deve ser feito no palco e até mesmo a personalidade da personagem e o modo como ela se porta, e no outro estariam aqueles que deixam à mercê dos cantores a definição e movimentação da cena limitando-se apenas a organizar aquilo que não se organiza por si só (Ostwald, 2005, p.181-3).

Neste último caso, se o cantor não tiver elaborado no período de pré-ensaio uma interpretação consistente de sua personagem, os ensaios obviamente não serão tão produtivos. Contudo, o que ocorre, no primeiro caso, se a interpretação que o cantor tiver elaborado não estiver de acordo com a interpretação do diretor? E ainda, o que ocorre se a montagem estiver em uma roupagem moderna? Terá sido o trabalho de pré-ensaio em vão?

Certamente não, pois mesmo que as ideias do cantor sejam divergentes das ideias do diretor ou incoerentes com os elementos de

encenação, o fato de o cantor já ter trilhado o processo interpretativo faz com que ele tenha bagagem suficiente para ajustar a sua concepção àquela do diretor ou elaborar uma nova, o que dificilmente será necessário. A preparação de uma interpretação mune o *performer* para a reelaboração de aspectos que podem não coincidir com a produção e, além disso, o fato de este exercício estimular o interesse pelo conhecimento possibilita ao *performer* aceitar de forma consciente o conhecimento e experiência de seus diretores.

Burgess e Skilbeck (2000, p.112) alertam que se, na tentativa de ser mais aberto a outras ideias, o cantor optar por ser menos profundo no estudo que antecede os ensaios, pode ocorrer de ele não ter tempo suficiente para lidar com várias exigências distintas que a obra por si só requer.[55] Igualmente muitos desafios técnicos na produção vocal do cantor poderão não estar completamente resolvidos, impossibilitando-o de engajar-se emocionalmente enquanto canta. Dessa forma, o melhor modo de o cantor garantir a flexibilidade em sua interpretação seria considerar muitas opções quando estiver investigando uma personagem.

Em geral, como acrescentam Helfgot e Beemam (1993, p.11), as equipes de produção das montagens operísticas preferem os cantores que preparam com antecedência sua interpretação, pois eles são mais colaborativos e menos argumentativos. Segundo os autores, "eles são seguros no seu vocalismo e sabem com antecedência exatamente onde a ação cênica é provável de ocorrer na partitura",[56] e ainda, por encontrarem-se mentalmente preparados em seu papel, "quando coisas desafiadoras são exigidas deles pelo diretor cênico, eles não se tornam atrapalhados, surpreendidos, ressentidos ou desconfiados".[57]

55 Como Helfgot e Beeman (1993, p.140) também argumentam, o cantor que vem para os ensaios "com a mente em branco sobre a interpretação dos seus papéis" não tem tempo para *entender* e *criar* simultaneamente sua *performance*.

56 *"They are secure in their vocalism, they know in advance exactly where stage action is likely to occur in the score".*

57 *"when challenging things are asked of them by the stage director, they do not become flustered, shaken, resentful, or suspicious".*

Todavia esses autores apontam que nenhum cantor deve se aborrecer ao trabalhar com um diretor por estar excessivamente preso às suas próprias convicções sobre interpretação (ibidem, p.140). Clark (2002, p.98-101) cita algumas declarações dos encenadores Tito Capobianco, Matthew Lata, Joshua Major e Nicholas Muni. Todos enfatizam a importância de o cantor trazer para os ensaios a sua concepção de personagem. No entanto, como Lata ressalta, isso não significa o cantor fechar-se dentro de suas decisões inflexivelmente; pelo contrário, significa estar apto a reagir às ideias dos diretores sem perder sua identidade no processo.

Pensemos que se o cantor se torna resistente a fazer todos os ajustes necessários em sua interpretação para adaptá-la à produção do espetáculo, ele limitará sua atuação, pois estará sempre tentando "sobreviver" dentro da contradição que poderá se estabelecer, em vez de "viver" as novas possibilidades que estão sendo propostas. As exigências dos diretores devem ser tomadas como novas circunstâncias, mesmo que elas possam não coincidir com aquelas dadas pelos autores da obra, visto que são dadas agora pelos autores do espetáculo.[58]

Tratando-se de montagens modernas, quando a história é adaptada a um novo contexto, percebe-se que mesmo que tudo seja alterado, algo sempre fica – o arquétipo.[59] Especificando melhor,

> A ópera é impelida a lidar com as generalidades das paixões e conflitos humanos em vez das singularidades das situações e das

---

58 Hagen (2007, p.262-3) também ressalta que um dos princípios éticos da arte da representação é o respeito às ideias do diretor de cena. Cabe ao artista encontrar todas as justificativas para, ao fazer o que ele lhe pede, fazer de modo vivo e não mecânico, quer concorde ou não com as ideias dele. O artista deve sempre ser flexível o suficiente para ir *com* o diretor.

59 Em algumas encenações de extrema vanguarda personagens são alteradas, palavras são substituídas e até mesmo falas podem ser omitidas na intenção de mudar o sentido e destinatário do discurso, como foi o caso da famosa encenação da ópera *La traviata* por Willy Decker em 2005 no Salzburg Festival. Contudo, mesmo com todo esse tipo de alteração, o arquétipo existe, mesmo que evidenciado por ângulos extremamente distintos daqueles originais da obra.

> personagens – com cujas sortes nos identificamos, talvez, tão mais cheias de suspense porque sentimos nelas atributos que partilhamos à nossa maneira. O que nós partilhamos é essa complexa rede de disposições instintivas e psicológicas às quais às vezes damos o nome de arquétipos. (Donington, 1990, p.3-4)[60]

Dessa forma, o processo interpretativo do trabalho de pré-ensaio possibilitaria ao cantor, enquanto investiga sua personagem, absorver inconscientemente o conteúdo arquetípico da ópera, pois segundo Donington (ibidem, p.7),[61]

> Nossas potencialidades humanas básicas estão em nós desde o início: apenas nossas versões individuais são pessoais. Elas [...] não são sem precedentes ou tão isoladas quanto podem parecer. Em algum lugar abaixo do limiar da consciência, sabemos obscuramente que somos animais desta espécie; e quando um material arquetípico nos é apresentado artisticamente, temos a sensação de familiaridade sem qualquer consciência de suas causas escondidas.[62]

---

60 *"Opera is impelled to deal in the great generalities of human passion and conflict rather than in the singularities of the situations and the characters – with whose fortunes we identify, perhaps, all the more suspensefully because we sense in them attributes in which we each of us in our measure share. What we share is that complex network of instinctual and psychological dispositions to which we sometimes give the name of archetypes".*

61 Em seu livro *Opera and Its Symbols* (1990), Donington demonstra ser explicitamente contra a maioria das montagens modernas, afirmando que associações externas à própria obra podem obscurecer a comunicação de seu conteúdo simbólico. Diante desse argumento, pensemos que seja exatamente por isso que a investigação da obra e da personagem no período de pré-ensaio deva partir sempre do seu contexto original. No entanto, o cantor não deverá tomar este contexto como única possibilidade quando a obra for encenada, pois como abordado anteriormente, hoje em dia, muitas vezes o conteúdo simbólico da obra já é tão conhecido que o foco do espetáculo volta-se para *como* o conteúdo é abordado, em vez de apresentá-lo sempre sob o mesmo ponto de vista.

62 *"Our basic human potentialities are in us from the start: only our individual versions are personal. They [...] are not so unprecedented or isolated as they may*

Assim, bastaria o cantor tornar consciente o arquétipo para transportá-lo ao contexto em que a ópera será situada. Primeiramente, o cantor deve realizar uma pesquisa sobre o novo contexto, exatamente como havia feito para o contexto original, e posteriormente, fazer as devidas comparações entre as circunstâncias anteriores e aquelas que mudaram, elaborando os ajustes necessários. Contudo, muito daquilo que havia sido elaborado para a personagem continuará válido, visto que o arquétipo se mantém. Mais uma vez ressalta-se que julgar se as associações feitas entre a obra e a nova roupagem estão ou não corretas e coerentes somente bloqueia a criatividade do artista e o seu íntimo relacionamento com a personagem. Essas associações devem ser tomadas simplesmente como novas circunstâncias que condicionam as suas ações.

A tudo isso se acrescenta que toda a vida imaginária e impulsos interiores que o artista tenha estabelecido para a representação de sua personagem só interessam a ele próprio; se lhe resultarem no comportamento, nas ações físicas e na fisicalidade coerentes com a encenação e com a expectativa do diretor, a interpretação é válida e não necessitará grandes mudanças.[63]

Por esse motivo, Hagen (2007, p.211) afirma que a interpretação particular do artista "não precisa ser discutida com o dramaturgo, o autor, o diretor ou os colegas atores. É um trabalho de laboratório secreto e deve permanecer em segredo. É uma lição de casa *essencial*". A autora salienta que o artista, ao revelar suas associações e particularizações a outros, permite que eles se tornem plateia para sua fonte de inspiração que, com base nisso, avaliarão "a ação resultante, em vez de encontrarem a relação *deles próprios* com

---

appear. Somewhere beneath the threshold of consciousness, we know obscurely that we are animals of this kind; and when archetypal material is presented to us artistically, we get some of the sensations of familiarity without any awareness of its unseen causes".

63 Hagen (2007, p.211) acrescenta que todo artista "deve buscar as questões na peça e resolvê-las para si mesmo com identificação. Não importa se ele faz uso de experiências reais ou imaginárias – ou de ambas –, desde que realmente acredite nelas e as tenha 'à mão' para quando precisar".

a ação" (ibidem, p.64-5). Dessa maneira, o artista pode tornar-se alvo da comparação feita entre aquilo que foi revelado e aquilo que resulta em ações e comportamento, dando liberdade para que esses indivíduos tentem interferir ou controlar seu processo interior, o que seria extremamente inibidor para sua atuação.

Porém, a relação entre a mente e o corpo do artista, o vínculo que ele cria entre seu próprio ser e a vida ficcional da personagem e que lhe permite adquirir uma credibilidade cênica não pode ser controlado de fora para dentro. Pode ser certamente estimulado, conduzido ou até mesmo induzido, porém por mais que um diretor ou um colega sugira, crie e estabeleça impulsos interiores para a personagem, se eles não forem estimulantes para o artista não resultarão em ações e comportamentos espontâneos. Por isso a recomendação da autora aos artistas é sempre mostrar sua interpretação agindo, fazendo, representando em cena em vez de expondo em palavras (ibidem, p.257-8).

Hagen (ibidem, p.259) também adverte o artista a "nunca orientar, aconselhar ou 'ajudar' o parceiro com o papel dele". Ao observá-lo, julgando se ele deve ser mais ameaçador ou andar ao redor o suficiente ou olhá-lo na deixa, o cantor passa a exercer uma função de diretor e plateia, em vez de parceiro de cena. Isso resultaria na destruição de toda a "inocência" da ação e reação da atuação. Sobre o assunto, Lucca (2007, p.156) ainda complementa:

> É inapropriado para um ator fazer qualquer comentário destinando a um elemento da personagem, ponto de vista, ação – ou qualquer coisa – à personagem de outra pessoa. O que Maddalena está pensando e querendo é responsabilidade da atriz que está interpretando Maddalena. Isso é uma decisão pessoal que é parte da sua construção daquela personagem. O tenor interpretando o Duque não deve dizer a Maddalena como ela se sente sobre ele. É problema dela.
>
> Se você não está obtendo o que você sente precisar de um colega ator, ajuste sua *performance* para causar a reação que quer. Inspire-se no jogo de improvisação no qual um ator aponta o alvo para o

> segundo ator fazer uma coisa específica. O segundo ator não sabe o que é esta coisa. O primeiro ator pode precisar ser criativo, mas normalmente não tem qualquer problema se causar o comportamento desejado.[64]

Obviamente, se a tentativa não funcionar e o cantor ainda sentir a necessidade de algo que venha por parte do colega, a conduta mais correta seria comunicar isso ao diretor, pois é ele o responsável pela concepção total do espetáculo (ibidem, 2007, p.156).

Finalizando, percebe-se que "uma grande *performance* não se cria por si mesma, [...] não se ergue espontaneamente simplesmente porque existe uma audiência";[65] ela é o resultado de todas as bases que se formaram durante os ensaios (ibidem, p.152). Por isso o tempo de ensaio é tão precioso, tão valioso: exatamente por ser definitivamente limitado e a qualidade de qualquer *performance* depender dele.

---

64 *"It is inappropriate for an actor to make any comment assigning a character element, point of view, action – or anything at all really – to some else's character. What Maddalena is thinking and wanting is up to the actor [sic] playing Maddalena. That is a personal decision that is part of building that character. The tenor playing the Duke should not tell the Maddalena how she feels about him. That totally up to her".*
"If you are not getting something you feel you need from a fellow actor, adjust your performance to cause the reaction you want. Take your inspiration from the improv game where one actor is given the goal of making the second actor do one specific thing. The second actor doesn't know what that thing is. The first actor may need to be creative, but usually doesn't have any trouble causing the desired behavior".

65 *"A great performance does not create itself [...] does not rise spontaneously simply because there is an audience".*

Considerações finais

Este livro propôs-se a refletir sobre assuntos específicos da atuação cênica do cantor na ópera, para que o jovem cantor consiga compreender e desmistificar algumas questões que ainda não se discutem com frequência nas instituições de ensino. Por tratar-se de um texto teórico-reflexivo, baseado em uma pesquisa bibliográfica e não empírica, possui um caráter idealizado daquilo que possa ser essa atuação cênica operística calcada nos conceitos abordados. Por esse motivo, devemos considerá-lo uma estrada a ser trilhada, um modo de encarar a atividade da profissão, sem necessariamente exigir de imediato uma aplicação de todos esses conhecimentos.

Se um jovem artista já tiver a facilidade de envolver-se nas circunstâncias da personagem e adquirir credibilidade cênica que lhe permita atuar de forma orgânica, não haverá certamente necessidade de interferir em seu processo natural, em seus alicerces construídos de forma inconsciente. O modo como serão aplicados os assuntos abordados aqui será individual e pessoal, pois cada ser tem sua própria maneira de perceber, refletir e envolver-se com sua arte. Assim, cada jovem cantor deve selecionar os tópicos de cunho prático, pois nem tudo se adaptará ao seu modo particular de estudo. Nem sempre se terá tempo para elaborar uma interpretação de personagem tão detalhada quanto se propôs. Contudo, ao ter uma

direção exata para sua investigação sobre um papel, a mente busca de forma ágil as respostas necessárias para estabelecer alicerces ficcionais úteis à atuação.

Resumidamente, destaca-se o que um jovem cantor precisaria saber para desenvolver suas habilidades cênicas direcionando-as para a *performance* de ópera:

1. Sobre o gênero operístico: A ópera é um espetáculo híbrido que envolve teatro e música e qualquer tentativa de vê-la unicamente por um desses focos pode significar uma simplificação e má compreensão desse gênero artístico. Indiferentemente de seu estilo composicional ou forma de apresentação, toda ópera é um drama e a música exerce funções dramáticas pelas convenções de representação em música.
2. Sobre a atuação cênica: O cerne da união entre drama e música encontra-se na *performance* do cantor-ator, por isso ele deve ter consciência de executar a música revelando o drama – sua dupla obrigação. Contudo, a noção de que a atuação ideal para a ópera é aquela estática, calcada apenas na expressão vocal e musical, hoje se encontra obsoleta. Inúmeras mudanças ocorridas ao longo dos tempos, principalmente no que diz respeito aos avanços tecnológicos, fizeram com que o público atual exija do cantor de ópera habilidades cênicas equivalentes àquelas do ator de teatro, ricas em sutilezas e dinamismo. Por isso, o *performer* operístico precisaria desenvolver uma forma de atuação *orgânica,* baseada na identificação com a personagem e na verdade cênica, pois esse tipo de atuação permite ao artista revelar os aspectos interiores da personagem de modo espontâneo.
3. Sobre os desafios da atuação cênica na ópera: Basicamente, definiu-se que a atuação cênica na ópera sofre três grandes desafios – a presença determinante da música na construção das cenas, o fato de a ópera ser uma espécie de teatro cantado e as dificuldades impostas quanto à familiarização e apropriação do texto. Contudo, se o cantor entende os desa-

fios como particularidades características da atuação nesse gênero artístico que exigem um direcionamento específico na preparação de suas habilidades cênicas, as supostas dificuldades transformam-se em oportunidades para a *performance*.

4. Sobre a interpretação de uma personagem: A interpretação de uma personagem é a compreensão que o artista adquire dela e deve ser elaborada individualmente antes do início dos ensaios em uma montagem profissional. Ao interpretar e construir a personagem buscando aproximá-la de um ser humano real, o artista deve conscientizar-se que tudo que for criado na intenção de preencher zonas indeterminadas presentes na obra deve manter uma relação de coerência com as informações que foram selecionadas pelo autor. Caso contrário, a personagem pode perder sua perspectiva lógica. Também faz parte da interpretação da personagem refletir não somente sobre como os elementos musicais registrados na partitura revelam aspectos sobre a personagem, mas também sobre como a maneira de executar a música pode contribuir para melhor representá-la. Estabeleceu-se que as ferramentas utilizadas para a interpretação seriam o conhecimento adquirido pela constante pesquisa e a imaginação exercitada pela particularização das informações referente à vida da personagem.
5. Sobre a preparação do papel dramático na ópera: Ao preparar um papel dramático para uma montagem profissional, o artista precisa investigar a partitura, buscando pistas sobre a definição do tema principal, as circunstâncias da personagem, o subtexto de suas falas e seus pensamentos. Assim, quando os ensaios se iniciarem, o trabalho do cantor resumir-se-á em duas tarefas básicas: concreção da sua interpretação e sua adaptação às interpretações dos outros integrantes da montagem, principalmente dos diretores.

Diante de tudo que se refletiu no presente livro, podemos concluir que é condição inevitável de qualquer arte performática a ne-

cessidade do executor de posicionar-se em relação às opções interpretativas. Essa atividade é aquela que transforma o mero executor em um intérprete, e a clara exposição de sua interpretação, pela sua execução, em artista. Como Grossman (1994, p.278-9) comenta, "a arte é frequentemente um comentário sobre a arte e uma *performance* é uma versão de tal comentário".[1] Assim, a atuação cênica do cantor na ópera depende de suas escolhas interpretativas e de sua habilidade – vocal e corporal – para revelar a interpretação de maneira natural e não forçosa em sua representação.

Igualmente, a "*performance* é a continuação de uma busca, não a apresentação de uma descoberta estabelecida"[2] (ibidem, p.280). Apesar de a apresentação pública significar o resultado de todo o seu trabalho de interpretação e construção da personagem, ainda assim não significa o ponto final da estrada percorrida pelo cantor. Nunca cessará a investigação, a auto-observação e o aperfeiçoamento no momento da representação artística. Depois de tomadas todas as decisões interpretativas, o cantor ainda fará constantemente ajustes de acordo com as variantes que envolvem cada uma das apresentações, para que as decisões sempre continuem a estimulá-lo a agir como sua personagem. Lucca (2007, p.158) salienta que durante a *performance* sempre existirão aqueles momentos de brechas em que o ato de viver a vida da personagem cessará subitamente. Portanto, a autora ressalta ao cantor que identifique esses momentos e continue trabalhando com diferentes ferramentas para preencher as lacunas.

O mais importante em qualquer *performance* é manter-se vivenciando o momento presente como único, condicionar a mente e o corpo a agirem em consonância com os fatos que ocorrem no agora. Assim, quando acontecem imprevistos no palco, os artistas conseguem encontrar rapidamente soluções criativas para que a

---

1 *"Art is often a commentary on art and a performance is one instance of such commentary".*

2 *"performance is a continuation of a search, not the presentation of a settled discovery".*

ilusão fictícia não se quebre aos olhos do público. Viver o momento presente durante uma *performance* implica apreciar e sentir prazer no que se faz, e os alicerces dramáticos construídos previamente devem ser estimulantes o suficiente para manter a atenção do cantor ao máximo no jogo lúdico da cena – não no que se passou e nem no que acontecerá, mas no que está acontecendo.

Preparar um papel de ópera considerando todos os aspectos dramáticos ressaltados aqui pode parecer uma tarefa demasiadamente trabalhosa. Contudo, quando se prepara uma personagem para uma montagem específica, o cantor ganha a personagem para o resto de sua vida profissional, visto que na ópera constantemente se interpreta a mesma personagem ao longo da carreira. Uma vez que o artista compreenda profundamente a obra e a personagem, torna-se fácil adaptá-la a diferentes contextos. Igualmente, será essa constante adaptação aos novos elementos que manterá a interpretação de uma personagem sempre interessante, renovada durante um longo período de tempo.

Pensando nisso, alguns tópicos deste livro ainda podem ser transportados para a realidade de outras formas de *performance* fora do âmbito operístico, como os concertos, a canção de câmara e os concursos. Uma vez que o cantor consiga direcionar seu estudo vocal e musical para a comunicação de um texto – verbal somado ao musical – que possui implícito tanto um *contexto* quanto um *subtexto*, tudo que se abordou sobre personagem pode ser aplicado ao "eu lírico" da canção ou à neutralidade corporal de um concerto ou concurso.

Muito ainda poderia ser pesquisado sobre o assunto. A atuação cênica do cantor de ópera e as técnicas que poderiam ajudá-lo a desenvolver suas habilidades cênicas são temas ricos e vastos; seria impossível abarcá-los na extensão de um único trabalho. Portanto, seguem algumas lacunas consideradas importantes para a continuidade da pesquisa neste campo em nível nacional:

– Pesquisas que relacionem profundamente o sistema de Stanislavski à preparação cênica do cantor de ópera ou que rela-

cionem outros métodos de outros teóricos sobre interpretação teatral às necessidades cênicas da *performance* operística.

– Pesquisas que elaborem laboratórios práticos de expressão corporal, interpretação teatral e jogos de improvisação com enfoque na *performance* do cantor de ópera.
– Pesquisas na área da neurociência que investiguem a relação entre sentimento e vontade direcionados à *performance* artística. Isso possibilitaria compreender cientificamente como funciona o estímulo e o controle dos sentimentos, a sensação de verdade em cena e as sutis reações corporais que ocorrem de forma inconsciente quando estamos envolvidos na suposição de que algo poderia de fato estar acontecendo.
– Pesquisas que relacionem os estudos sobre consciência corporal, como a técnica da eutonia desenvolvida por Gerda Alexander com a *performance* corporal do cantor de ópera, visto que o desgaste físico de um cantor muitas vezes equipara-se ao de um bailarino ou atleta.
– Pesquisas que discutam o conteúdo programático dos bacharelados em canto no Brasil, incluindo o desenvolvimento de disciplinas práticas específicas de treinamento cênico para o cantor-ator.
– Pesquisas que se destinem a entrevistar os diversos encenadores que atuam no país a fim de demonstrar de forma empírica a expectativa dos diretores de um espetáculo perante a atuação e preparação cênica de um cantor de ópera.

Enfim, espera-se que ao longo do tempo os assuntos relacionados à atuação cênica do cantor possam ser abordados mais profundamente nas instituições de ensino, de forma objetiva e didática, estimulando sempre os alunos a trabalharem criativamente e orientando-os quanto às suas responsabilidades de cantores-atores nesta forma de espetáculo tão complexa que é a ópera.

Referências bibliográficas

ASHBROOK, W. "Donizetti and Romani". In: *Italica*, v.64, n.4, Literature & Opera, winter 1987, p.606-31.

BALK, H. W. *The Complete Singer-Actor:* Training for Music Theater. 4.ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

BARBIER, P. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BEAN, M. "Why is Acting in Song so Different?". In: *Journal of Singing*, v.64, n.2, nov.-dec., 2007, p.167-73.

BURGESS, T. de M.; SKILBECK, N. *The Singing and Acting Handbook: Games* and Exercises for the Performer. New York: Routledge, 2000.

CANDIDO, A. "A personagem do Romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CASOY, S. *A invenção da ópera:* a história de um engano florentino. São Paulo: Algol, 2007.

______. *Ópera em São Paulo 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2007.

______. *Ópera e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CELLETTI, R. *Storia del Belcanto*. 2.ed. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1986.

CHALLIS, B. "The Tecnique of Operatic Acting". In: *The Musical Quarterly*, v.13, n.4, oct. 1927, p.630-65.

CLARK, M. R. *Singing, Acting, and Movement in Opera:* a Guide to Singer-getics. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

COELHO, L. M. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COWDEN, R. H. "Acting and Directing in the Lyric Theater: an Annotated Checklist". In: *Notes*, 2nd Ser., v.30, n.3, mar. 1974, p.449-59.

DEAN, W. "Shakespeare in the opera house". In: *Essays on opera*. Oxford: Oxford University Press, 1993. p.237-61.

DONINGTON, R. *Opera and its Symbols:* the Unity of Words, Music and Staging. Durham: Yale University Press, 1990.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

______. *Como fazer uma tese*. 13.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EMMONS, S. & TOMAS, A. *Power Performance for Singers:* Transcending the Barriers. New York: Oxford University Press, 1998.

ESSE, M. E. *Sospirare, Tremare, Piangere:* Conventions of the Body in Italian Opera. Berkeley, 2004. 267p. Dissertation (Doctor of Philosophy in Music) – University of California.

GOLDOVSKY, B. *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.

GREENSPAN, C. J. *The Operas of Bellini*. Berkeley, 1977. 378p. Dissertation (Doctor of Philosophy in Music) – University of California.

GROSSMAN, M. "Performance and obligation". In: *What's Music, an Introduction to the Philosophy of Music*. 2.ed. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1994. p.255-82.

HAGEN, U. *Técnica para o ator:* a arte da interpretação ética. Tradução de Milton C. Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HAREWOOD. *Kobbé:* o livro completo da ópera. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

HELFGOT, D.; BEEMAN, W. O. *The Third Line:* the Opera Performer as Interpreter. New York: Schirmer Books, 1993.

KERMAN, J. *A ópera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

LEVINSON, J. "Song and Music Drama". In: *What's Music, an Introduction to the Philosophy of Music*. 2.ed. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1994. p.283-302.

LUCCA, L. A. *Acting Techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera, 2007.

OSTWALD, D. F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.

PACHECO, A. *O canto antigo italiano:* uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume, 2006.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, F. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra Teatro, 1986.

ROCCATAGLIATI, A. "Felice Romani, librettist by trade". In: *Cambridge Opera Journal*, v.8, n.2, jul. 1996, p.113-45.

______. "Librettos: Autonomous or Functional Texts?". In: *Opera Quarterly*, v.11, n.2, 1995, p.81-95.

ROSEN, C. "Ópera Romântica: Política, Lixo e Grande Arte". In: *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROSENFELD, A. "Literatura e Personagem". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSSELLI, J. *The life of Bellini.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ROUBINE, J.-J. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

RYNGAERT, J.-P. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves e revisão de Mônica Sahel. São Paulo: Martins fontes, 1996.

SLOAN, C. *Finding your Voice:* a Practical and Spiritual Approach to Singing and Living. New York: Hyperion, 1999.

SMART, M. A. "In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings". In: *Journal of the American Musicological Society*, v.53, n.1. spring 2000, p.25-68.

STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

______. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

______. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 14.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a.

______. *A criação de um papel*. Tradução de Ana Paula Lima. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004b.

STANISLAVSKI, C.; RUMYANTSEV, P. *Stanislaviski on Opera*. Tradução de Elizabeth R. Hapgood. 2.ed. New York: Routledge, 1998.

TOMLINSON, G. "Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities". In: *19th-Century Music*, v.10, n.1, summer 1986, p.43-60.

ZOPPELLI, L. "'Stage music' in early nineteenth-century Italian opera". In: *Cambridge Opera Journal*, v. 2, n.1. (Mar., 1990), p.29-39.

Referências musicais

BELLINI, V. *I Capuleti e i Montecchi*. Milano: Ricordi, 1990. Partitura. Canto e Piano.

HÄNDEL, G. F. *Julius Caesar*. Edição: Kalmus. Melville, NY: Belwin Mills, 1985. Partitura. Canto e Piano.

MOZART, W. A. *Le nozze di Figaro*. New York: G. Schirmer, 1986. Partitura. Canto e Piano.

______. *Così fan tutte*. Edição: Kalmus. Melville, NY: Belwin Mils, 1985. Partitura. Canto e Piano.

PUCCINI, G. *Madame Butterfly*. New York: Dover, 1990. Partitura. Orquestra.

______. *Tosca*. New York: Dover, 1990. Partitura. Orquestra.

VERDI, G. *Rigoletto*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.

______. *La traviata*. New York: G. Schirmer, 1986. Partitura. Canto e Piano.

______. *Otelo*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.

______. *La forza del destino*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.

É um livro único. Emerge do diálogo entre duas linguagens artísticas, o teatro e a ópera. Cristine Bello Guse apresenta poeticamente os desafios que o cantor-ator enfrenta na composição de seu papel dramático ao encenar uma ópera. Atualmente os espetáculos de ópera incorporam novas tecnologias fazendo com que este dinamismo abra possibilidades para uma atuação na qual os cantores, além de brindar o público com suas excelentes vozes e sensibilidade musical, também se movimentem livremente pelo espaço cênico interpretando personagens na representação da situação dramática. Fruto de sua pesquisa de mestrado, este livro se traduz pelo encantamento de uma obra de arte.

KATHYA MARIA AYRES DE GODOY

ISBN 978-85-393-0164-5
9 788539 301645